Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/festschriftzuehr00schm

FESTSCHRIFT

ZV EHREN DES

KVNSTHISTORISCHEN INSTITVTS

IN

FLORENZ

DARGEBRACHT

VOM

KVNSTHISTORISCHEN INSTITVT

DER VNIVERSITÄT LEIPZIG

MDCCCLXXXXVII

LEIPZIG
VERLAG VON A. G. LIEBESKIND
1897.

FESTSCHRIFT

ZV EHREN DES

KVNSTHISTORISCHEN INSTITVTS

IN

FLORENZ

DARGEBRACHT

VOM

KVNSTHISTORISCHEN INSTITVT

DER VNIVERSITÄT LEIPZIG

MDCCCLXXXXVII

LEIPZIG
VERLAG VON A. G. LIEBESKIND
1897.

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

LOB DER FLORENTINER KUNSTWELT

GEDICHT DES UGOLINO VERINI

MITGETEILT VON

HEINRICH BROCKHAUS

(Biblioteca Laurenziana, plut. 39, cod. 40, Epigramme des Ugolino Verini mit Schlußbemerkung der Handschrift vom Jahre 1491, Buch III, Bl. 26 und 27).

De pictoribus et scultoribus florentinis, qui priscis grecis equiperari possint

Protbogenent Rhodii tabula mirantur in una
Vix annis illam pinxerat ille decem!
Nicomacus contra velox monimenta poetae!
Egregium parvo tempore fecit opus!
Parrhasius Ephesus sic mira excelluit arte
Similiae primum cui tribuere decus!
Hos olim multis produxit Graecia saeclis,
Et paria ingeniis dona fuere suis!
At nunc pictores huius si temporis omnes
Vidisset quanta hos Graecia laude canat!
Quos uno una parens genuit Florentia saeclo!
Quos hausim grais aequiperare viris!
Sunt gemini insignes Pullo cognomine fratres,
Quorum alter pictor! scultor uterque bonus!
Spirantes fundit vultus Antonius aere
Signaque de molli vivida fingit humo!
Nec minor est Phydias noster Verrocbius! uno
Hoc superat graecum(?) pingit et aera liquat!

Quis fuerit scultor nostra Donatus in urbe
Testantur nomen vivida saxa suum!
Nec Desiderio spiranti marmore maior
Thebanus Scopas! Prassitelesque fuit!
Aequarique sibi non indignetur Apelles
Sandrum! iam notum est nomen ubique suum!
Eracleota licet Zeusis bene pinxeris urvis
Haud tamen est Thuscus Vincius arte minor!
Nec te pictoris sobolem memorande Phylippe
Praeteream! primum dignus habere locum!
Sed longum numerare omnes! nec temporis huius!
Quorum cum tabulis fama perennis erit!

(Buch VII, Bl. 76:)

De caenaculo Christi, quam tabulam Phylippus florentinus pictor insignis pinxit Regi Pannoniae

Qui cupis aeterni convivia noscere Christi
Ultima discipulis cum data caena fuit
Aspice pictoris spirantia dona Phylippi
Pictaque non dices! sed magis ora loqui.

Laus eiusdem pictoris

Siquis picta Petri Puliensis viderit ora
Hic Petrus est! et non dicet imago Petri est!
Artifici cessit natura! ut verior ars sit!
Spirantem superat picta tabella virum.

FLORENTINER STVDIEN

VON

AVGVST SCHMARSOW

NICCOLO VND GIOVANNI PISANO

Kaum irgendwo erquickt den Erforscher der Vergangenheit so fühlbare Genugtuung, als wenn nach langem Werben um ihr Verständnis ein Denkmal nach dem andern sich erschliesst, um das Denken und Empfinden eines längst begrabenen Geschlechtes ihm persönlich zu offenbaren. Einst redeten die Werke der Kunst eine Allen verständliche Sprache; denn Auffassung und Sinnesart ihrer Zeit kam ihnen auf halbem Wege entgegen, und was sie zu sagen hatten, lag gleichsam in der Luft, die Künstler und Mitwelt gemeinsam atmeten. Heute dringen wir nur langsam zu dem Kern ihres Wesens durch; die Erscheinungsformen nehmen unsern Blick zu sehr gefangen, die Unvollkommenheiten stören, die Eigenheiten befremden uns; oft bringt erst umfassendes Vergleichen die charakteristische Note zur Unterscheidung. Haben wir aber einmal erfasst, worauf es ankommt, so fällt es wie Schuppen von unsern Augen. Wir sehen ein, dass alle Merkmale des Stiles, die wir so sorgsam beachten und schildern, doch nur Nebensache sind oder der vielfach bedingte Ausfluss des Wollens, — dass der Urquell all dieser Äusserungsweisen stets im innersten Seelenleben des Künstlers, seines Volkes und seiner Zeit zu suchen ist, und dass all unsere historische Charakteristik an Äusserlichkeiten hangen bleibt, so lange die Empfindung selber uns nicht aufgegangen ist.

So sind uns die beiden bedeutendsten Bildhauer Italiens, welche die Skulptur des Mittelalters emporgeführt, gar lange ein Rätsel geblieben, wie sehr auch das eifrige Studium der Antike bei dem Einen, das leidenschaftliche Temperament bei dem Andern ins Auge fielen. Nicolaus und Johannes von Pisa sind Vater und Sohn. Unsere historische Betrachtung ist gewohnt, sie deshalb nahe miteinander zu verbinden. Der Eine blüht von 1260—1280, der Andere von 1278—1320; sie gehören also einer zusammenhängenden Periode an, die wir als „gotisch" zu bezeichnen pflegen. Der Sohn ist gar unter den Augen des Vaters aufgewachsen, arbeitet seit 1265 schon, aktenmässig genannt, gemeinsam mit andern Gehilfen in der väterlichen Werkstatt und ist nach der Kanzel des Domes zu Siena jedenfalls an dem Brunnen auf dem Domplatz von Perugia so stark mit dem Hauptmeister beteiligt, dass es Manchem unmöglich scheint, das Eigentum des Einen von dem des Andern zu scheiden.

Und doch, — betrachten wir die eigensten Werke des Nicolaus und die des Johannes nach einander, ohne des engen Familienbandes zu achten, das ihre Urheber verknüpft, so könnte nach gewöhnlichem Bedünken ein Jahrhundert zwischen ihnen verflossen sein. Nach dem Zeugnis der

Denkmäler ist Nicolaus der spätgeborene Sohn einer alten Zeit, Johannes der erstgeborene einer neuen. Und unseres Erachtens sollte dieses Zeugnis der Werke in der historischen Darstellung Recht behalten, auch gegen den Ausweis des Kirchenbuchs!

Die Marmorkanzel im Baptisterium zu Pisa von Nicolaus und die Marmorkanzel in St. Andrea zu Pistoja von Johannes sind die beiden wichtigsten Belegstücke; denn sie bieten die nämliche Reihe von Darstellungen und bestätigen so Schritt für Schritt den weiten Abstand, eine Kluft in der kurzen Spanne Zeit zwischen 1260 und 1301, wo sie entstanden. Bis jetzt aber hat die Betrachtung des ersteren Werkes sich immer durch die Nachahmung der Antike, die unläugbar darin auffallen muss, vom Erfassen der Hauptsache und so vom eigentlichen Verständnis des Meisters ablenken lassen. Deshalb stellen wir eine andere Arbeit an die Spitze: die Kreuzabnahme im Bogenfelde des Nebenportales am Dome zu Lucca. Darin ist enthalten, was Nicolaus von Pisa selber war nach dem glühenden Wunsche seines Herzens; da ist die Triebkraft, die ihn angespornt hatte, die herrlichen Überreste antiker Skulptur mit emsigem Bemühen anzueignen, in ihrem Wesen erkennbar.

Aus rohen Stämmen ist ein niedriges Kreuz errichtet, mit aufgeschütteten Steinblöcken, aus denen der Schädel Adams hervorblickt, zur Sicherung am Fusse, und der Querbalken erscheint in natürlicher Krümmung abwärts gebogen, der Linie der umfassenden Wölbung gemäss. Von links her kommend tritt Joseph von Arimathia mit dem rechten Fuss noch auf den Erdboden, mit dem linken gegen den Steinhaufen, und umfasst mit kräftigen Armen den entseelten Leib, dessen Hände schon vom Holze gelöst sind. In lebendiger Bewegung sich selber Halt schaffend, stützt er zugleich mit Brust und Schulter, die sich aufwärts drängen, die Last des Körpers, welcher am Kreuzesstamm herabgleitet, so dass das Haupt, der eigenen Schwere folgend, seitwärts auf die Achsel des rechten Armes sinkt. Auf der andern Seite des Kreuzes, rechts gegen das Geröll, kniet Nicodemus, bemüht in dieser kauernden Haltung mit einer Zange den Nagel auszuheben, der beide Füsse auf dem Brettchen festhält. Das rechte Bein des Gekreuzigten ist über das linke geschlagen, und so die Beugung der Knie nach vorn und links, zu Joseph herüber, geschickt motiviert, während sonst in allen Krucifixen jener Zeit der schlanke Körper eine weit ausladende Bogenlinie bildet. Maria und Johannes haben die beiden Arme Christi erfasst, der Jünger rechts hinter Nicodemus, die Mutter gegenüber dicht neben Joseph, — an ihren gewohnten Plätzen unter dem Kreuz, — und jeder netzt sein Teil mit Tränen. Maria trägt den ganzen Arm, wie einst das Kind, auf ihren Händen und neigt, darauf niederschauend, ihr gramerfülltes Haupt, während der Scheitel des Toten sich dem ihren nähert. Johannes fasst nur die Hand mit der seinen und lehnt die Wange an den Arm, wie er einst an des Meisters Brust gelegen. Das sind die Hauptgestalten. Dann folgt der Hauptmann Longinus in römischer Kriegertracht. Auf die Lanze gestützt, das Schwert an der Seite umspannend, blickt er gläubig auf zu dem Gottessohn. Ganz rechts in der Ecke kniet ein bärtiger Mann, der auf verhüllten Händen einen Korb hält. Die blutige Dornenkrone, die man vom Haupt genommen, und die Nägel aus den beiden Händen sind darin; der Träger wartet, auch den letzten Nagel zu empfangen, der soeben gelöst wird. Drüben zur Seite Marias steht eine andere der Frauen, wol Magdalena, in wehmütiges Schauen verloren, und in der Ecke kniet eine Dritte mit einem Tuch über dem Arm und einem Salbölfläschchen in der Hand, den Toten für das Grab zu bereiten.

So bildet das Ganze in dem engen Rahmen, der das Bogenfeld umschliesst, einen woldurchdachten Organismus, der nach eigenem Bildungsgesetz in diesem Raum gewachsen scheint. Alle Bewegungen sind klar erfasst und greifen wirksam in einander. Alles ist echt plastisch in körperliche Aktion aufgelöst, und diese entwickelt sich nicht hastig und bunt, sondern ruhig und fühlbar vor unsern Augen. Wir haben das Werk eines Meisters vor uns auf der Höhe seiner Kraft. Die glücklichste Wahl eines Bewegungsmotives, das den Keimtrieb des ganzen Bildwerkes enthält, hat diese Leistung über die vorgeschriebenen Bildercyklen an den Kanzeln hinausgehoben und ihr die hohe Anerkennung gesichert, die sie verdient. Einsichtige Forscher müssen dieses Marmorrelief in Lucca als die Krone der künstlerischen Tätigkeit des Meisters Nicolaus betrachten. Der wahrhaft bildnerische Gehalt auch im christlichen Stoffe, der hier zu Tage gefördert ist, die grandiose Kraft, mit der sich physische und psychische Bewegung verbinden, Handeln und Empfinden zugleich in sichtbarer Gestaltung erscheinen, — dies Gelingen setzt das eine Werk in Zusammenhang mit den grössten Meistern der italienischen Skulptur, mit Donatello und Michelangelo.

Solch eine Schöpfung gelingt nur als Ausdruck der eigensten Sinnesart, wenn die Flamme der Begeisterung aus der Tiefe des Künstlerherzens hervorbricht. Haben wir an der Kanzel zu Pisa vom Jahre 1260 die Nachahmung antiker Vorbilder in den biblischen Geschichten, am Marmorschrein zu Bologna 1267 in der Legende des heiligen Dominicus den ersten Versuch zur Gestaltung zeitgenössischen Lebens, so offenbart sich hier in Lucca in glücklichstem Einklang der Ausdruck des eigenen Empfindens.

* * *

„Wo ein Aufschwung im Gebrauch der Technik stattfindet", — schreibt Herman Grimm bei Gelegenheit der Pisanofrage — „dürfen immer Ideen vorausgesetzt werden, zu deren Darstellung es den Meister drängte, die er jedoch mit der vorhandenen Technik nicht wiederzugeben vermochte, die ihn also zu suchen zwangen. Das allein hätte Nicolaus bewegen können, sich die Mittel der antiken Meister anzueignen. Welche Ideen aber waren es, die ihn diese höhere Fertigkeit zu gewinnen drängten? . . . Die Ideen fehlten offenbar. Es wäre also nur der unbestimmte Reiz der vortrefflicheren Arbeit gewesen, die Schönheit." —

Ja, die Schönheit, und sie allein! müssen wir antworten. Freilich nicht die äusserlichen Vorzüge der technischen Vollendung, der Wert überlegenen Verfahrens, die dem ausübenden Künstler, der die Kräfte seiner Hände täglich erprobt, allerdings Veranlassung genug zu andachtsvollem Wundern und sehnsüchtiger Einkehr gaben, — besonders dazumal, wo von gleichmässig geübter Technik sehr wenig als gemeinsames Besitztum überliefert ward. Nicht der unbestimmte Reiz vortrefflicherer Arbeit, den auch ein Steinmetz noch am Kunstwerk wol empfinden kann; sondern die Schönheit, die aus allen Gestalten der antiken Überreste immer klar und lebendig hervorleuchtet, die Schönheit des Menschenbildes vor allen Dingen, in ihrer mannichfaltigen Offenbarung, wie sie den geringsten Abkömmlingen hellenischer Kunst noch gelang.

Giebt es denn damals, auch mitten im christlichen Mittelalter, nur christliche Ideen, die den Bildhauer bestimmen konnten? Sollte ihm, dem Künstler, sei es in natürlichem Einverständnis mit seiner besten Anlage und liebsten Betätigung, oder im bewussten Gegensatz zu den asketischen

Dogmen der Staatsreligion, nicht der Wert des menschlichen Leibes aufgegangen sein, in dem wir nun einmal leben und weben? Sollte er, wo christliche Lebensformen diesen Wert entrücken und verdunkeln mochten, nicht beim Anblick der bacchischen Vase und des Hippolytos-Sarkophages zu Pisa, wie so manches andern antiken Beutestückes, das seine seefahrenden Landsleute heimgebracht und als Schmuck bei den Heiligtümern der Stadt im Umkreis des Domes selber aufgestellt, in dieses edelste Mysterium hellenischen Natursinns eingeweiht sein, ohne dass er sich verstandesklar darüber Rechenschaft gab, wie er darob zum Heiden werden könne?

Es geht ein stolzes Bewusstsein von der eigenen Kraft des Individuums durch das Jahrhundert, in dem er lebte; der Hohenstaufenkaiser, mit dessen Musenhof man auch diesen antikisirenden Bildner so eifrig zusammenzubringen versucht hat, war nicht der Einzige, der solcher Gesinnung huldigte. Gewaltige Männer und stattliche Frauen, ausgerüstet mit allen Gaben, die das Dasein bieten und erfordern kann, übermütige Jünglinge und frische Knaben, energisch hässliche Weiber selbst und wolgenährte Mönche, ja strotzende Kinder auf dem Mutterarm sind die Freude der besten und vornehmsten Kreise damals, die Lust der Künstler vollends im Norden wie im Süden. Nur Italien gelangt spät, in letzter Stunde gleichsam, zum bildnerischen Ausdruck dieses Fühlens.[1]

Und Nicolaus von Pisa ist der Träger dieses Wollens. Es ist die allerheiligste Idee des bildnerischen Schaffens überhaupt, die ihn beseelt. Solche Menschen zu machen begehrt er mit der Glut eines echten Künstlerherzens, und das anfängliche Unvermögen seiner armselig geschulten Hände musste dies Verlangen nur steigern, wie unbefriedigte Leidenschaft. Deshalb giebt er sich in die Schule der antiken Kunst, wo er solche Erscheinungen findet, und ringt in dem sichtbaren Zwiespalt zwischen Wollen und Können. Ein herrliches Weib, das er auf etrurischer Aschenkiste ruhen sah, begeistert ihn, den Wert solches Daseins noch einmal zu gestalten, und sie wird ihm zum Ausdruck des hohen Ideales der Kirche: zur Gottesgebärerin. Der Anblick eines vollbärtigen Mannes, der in weinseligem Zustand noch die grossartige Fülle seiner Kraft bewahrt, bestimmt ihn, den indischen Bacchus zum Hohepriester Jehovas selber zu weihen. Vor der nackten Schönheit hellenischer Jünglinge und den bemähnten Häuptern des edelsten Tieres, das dem ritterlichen Geschlecht der Kreuzfahrer der liebste Gefährte war, betet er den Psalmenvers: „Ich habe Wolgefallen an des Rosses Stärke wie an Jemandes Beinen," mit Unterschleif eines einzigen Wortes, der asketischen Verneinung, und in vollstem Einverständnis mit dem Schöpfer, der nach Moses sich am siebenten Tage eingestand, seine Kreaturen seien wol gelungen. Selbst die Juden noch, die er — als elende Spötter unter dem Kreuz — in den Augen seiner Gemeinde brandmarken soll, so arg es geht, werden ihm mit ihren langen Bärten und breiten Kapuzen lieber als er denkt, und sie spielen gar unerlaubt auf seiner Kreuzigung eine prächtige Figur. Und nun sein Christus vollends am Kreuzesstamm! Ist es nicht ein Heldenleib, den man schmählich an das Holz genagelt, ein Mann in der Vollkraft seiner Jahre von herkulischer Bildung in allen Gliedern — gerade so wie bei Donatello! Der Sohn der Jungfrau ist ihm unversehens zum Sohne des Jupiter geworden. Und er liefert

[1] Zur selben Zeit reifen in Deutschland die letzten Meisterwerke der romanischen Skulptur wie die Stifterstatuen im Dom von Naumburg an der Saale (urkundlich um 1260!). Vgl. die Meisterwerke der deutschen Bildnerei des Mittelalters herausgegeben von A. Schmarsow und E. v. Flottwell, Magdeburg. Heft I.

uns gar den Nachweis dieser Herkunft an der Kanzel zu Pisa selbst; denn da steht die christliche Tugend „Fortitudo“ in der leibhaftigen Gestalt des nackten Herakles mit Löwenfell und Keule.

Kann es noch zweifelhaft sein, wo die Ideen zu suchen sind, die in diesem Bildner nach Ausdruck ringen? Und doch ist es unbillig, ihn als Heiden und Ketzer zu steinigen, oder auch nur ihm vorzuwerfen, das religiöse Gefühl versage bei ihm durchaus. Das Urteil freilich darf allein bei einer Aufgabe gefällt werden, wo auch das bildnerische Schaffen sein Genüge findet, wo die christliche Empfindung nicht rein passiv verharrt, und was die Herzen innerlich bewegt, nicht in untätigem Beharren nur sich offenbaren darf. In diesem Sinne wird uns die Kreuzabnahme in Lucca zum wertvollsten Zeugnis seines eigensten Wesens, in diesem Sinne zum Höhepunkt seiner Künstlerlaufbahn. Das religiöse Gefühl dieses Mannes ist freilich nicht sentimental, etwa wie das des heiligen Franciscus, nicht nervös und aufgeregt; aber welche Tiefe des Nachempfindens setzt eine Erfindung voraus, wie diese Abnahme vom Kreuze! Es ist der grosse objective Schöpfergeist des echten Künstlers, den wir vor uns haben; er denkt wie die Antike, nur im Gedankenkreis seines eigenen Jahrhunderts. Das war für den Plastiker der höchste Triumph.

Damit aber ist Nicolaus von Pisa als der frühe Vorläufer einer neuen Glanzzeit erwiesen, die länger als ein Jahrhundert auf sich warten liess, bis Donatello kam, und kein Jahrhundert dauerte, bis Michelangelo die Menschenform mit Geist erfüllte, dass sie sprang, — zugleich aber als der Letztling einer Kunstperiode, die mit ihm dahin sinkt. Denn sowie Nicolaus die Augen schliesst, ist auch das Trecento in Italien erwacht, und alle stolzen Ideale des Bildners von Menschenwert und Leibesschönheit zerstieben wie die Marmorspreu unter dem genialischen Meissel — des eigenen Sprösslings.

* * *

Schärfer scheiden sich wol nirgends die beiden Weltanschauungen, die aus der sogenannten spätromanischen und frühgotischen Kunst so sprechend sich auch uns noch offenbaren, als zwischen Nicolaus von Pisa und seinem eigenen Sohn Johannes. Nichts ist lehrreicher als ein vergleichender Blick auf die Darstellung des Kreuzestodes an der Kanzel von St. Andrea zu Pistoja, Giovannis Meisterwerk von 1301. Bis auf wenige Zutaten giebt er die selbe Komposition wie sein Vater an der Kanzel zu Pisa. Aber welch ein Unterschied in allen Teilen!

Der Christus seines Vaters war ein Göttersohn, eine Hünengestalt, die man ans Kreuz genagelt, ohne ihre Schönheit und Manneswürde zu verletzen. Und ein König bleibt es, der gestorben. Der Christus des Sohnes hat für das Leben schon von Mutter Natur nur spärlich die Gaben entliehen, — nur soviel, scheint es, um unter den Erdenkindern zu wandeln und ihnen die Nichtigkeit alles Fleisches zu predigen. Im Tode vollends erscheint der nackte Körper, der am Holze hängt, nur wie ein armes gebrechliches Gefäss aus Haut und Knochen — ein Jammerbild. Die Brust ist eingefallen, der Leib geknickt, der ganze schwache Bau zusammengesunken. Nur das Haupt, das zur Seite geneigt vornüber fällt, bewahrt in seinen edlen durchgeistigten Formen selbst im Elend noch ein Hoheitszeichen. Die grosse Seele, die mit ihrer Liebe die Welt umfasst, entfloh aus diesem dürftigen Gehäuse, — das sagt der Anblick, und das will er eben. Doch nicht genug; der Kriegsknecht mit der Lanze ist gerade im Begriff, das Eisen in die Seite des Gekreuzigten zu stossen, und

links und rechts hängen auch die Sünder, die man mit ihm ans Kreuz gebracht, und blicken, hier mitleidig und fromm, dort hadernd und verstockt, auf den Dulder, der nun ausgekämpft hat, in ihrer Mitte. Das ist die Zutat, die Johannes von Pisa zur Steigerung der Schmach und Not hier einführt, um seine Gläubigen noch stärker zu erschüttern. Und Entsetzen erfasst die versammelten Juden, wie unter dem Anblick des Mordes. Wie vom Sturme gejagt stürzen sie hinaus; nur betroffen, furchtsam

oder schaudernd blicken einige sich um, zu schauen, ob er tot sei, den sie hassen. Zum Gehen gewandt, streckt auch der Hauptmann Longinus die Hand empor, zu bekennen: dieser war Gottes Sohn. Drüben aber, wo die Seinen bei einander stehen, erhebt sich der Schmerz in seiner ganzen Stärke. Wie ein schneidig Schwert durchdringt er die Mutter, die hier wie tötlich getroffen zusammenbricht. Bebenden Kniees sinkt sie in die Arme der Frauen, die sie sorgend umgeben, und haltend zugleich zum Kreuze emporblicken. Johannes fasst ihre Hand, bemüht, an Sohnesstelle tröstend teilzunehmen; aber das eigene Weh verzerrt sein Antlitz, das sich zum Herrn herumwendet,

mit dem auch er seinen Halt verloren. Lauter denn alle jammert Magdalena, mit aufgehobenen Armen, und richtet ihre Klage wie völlig selbstvergessen an den Toten hin.

So vertiefen sich alle Züge, beleben sich innerlich alle Beziehungen und steigert sich das Ganze unter dieses Künstlers Hand zu hochgradiger Erregung. Alle Ruhe der Personen ist vergessen, alle Schönheit der Formen wie des Angesichts geopfert, nur der Ausdruck dessen, was

die Seele bewegt, wird hervorgetrieben und wirksam so auch dem Betrachter zu Gemüte geführt.

Durchgehends sind die Gestalten in kleinerem Mafsstab gegeben, schlanker und feiner gebildet. Nirgends überwiegt mehr die Freude an der Erscheinung des stattlichen Leibes, sondern überall nur Bewegung und Anteil, bis zu pathetischer Gestikulation, als dringe der Wehlaut aus ihrer Kehle und stelle das Wort sich vernehmlich ein. Der Körper ist diesem Bildhauer nichts mehr als das ausdrucksfähige Gefäss der Seele, die gewaltsam hervorbricht und ungeduldig an dem Gefängnis rüttelt, das ihr volles Ausklingen noch einschränkt. Deshalb wird von dem Knochengerüst und

Gliederbau des Leibes unter der Gewandung nur soviel angedeutet oder durchgeführt, als zum Verständnis seiner eingreifenden Bewegung oder seiner sprechenden Gebärde notwendig gefordert wird.

Damit freilich eröffnet sich der Künstler die Darstellungsfähigkeit der ganzen Tragik christlicher Stoffe, erschliesst er die ganze hinreissende Poesie seelischer Schönheit, und beginnt in genialischem Gebahren mit seinen Marmorgebilden zu dichten, so reich und so innig wie kaum ein Zweiter in Italien. Nicht breit gelagert entfalten sich patriarchalische Propheten, sondern wie in sich hineingeschlungen kauern sie, nur noch mimetische Symbole des Gedankens. Nicht hochragend erheben sich stolze Sibyllen als persönliche Verkünderinnen der Wahrheit, sondern erbebend empfangen sie die Kunde; zitternden Leibes horchen sie wie angedonnert der inneren Stimme, oder winden sich wie ein schwankes Rohr unter dem Sturm der Begeisterung. Aber wie energisch redet der Engel im Traum zu den Königen; wie bezeichnend hat er den linken Arm auf die Brust des Schlafenden gestützt und erhebt die Rechte hinausweisend in die weite Ferne! Wie gutmütig rührt er den schlummernden Joseph an der Schulter und rät ihm freundlich zu dem Rettungsweg! Ganz Demut und Verehrung ist der greise König, der seine alten Glieder vor dem Kinde beugt und das Füsschen des Kleinen zum Kuss an seine Lippen führt. Welch innige Holdseligkeit erfüllt die Mutter bei dieser Huldigung, durch alle Glieder ihres schlanken Leibes bis hinein in den Blick der Augen, deren seelenvolle Tiefe wir zu sehen glauben! Das ist die Kunst dieses wunderbaren Mannes, dem wir statt des Meissels manchmal den Pinsel oder Zeichenstift gegeben wünschten, oder daneben alle Mittel der Sprache gönnten, nur voll zu sagen, was er im Menschengebilde geschaut und empfunden.[1]

Wer möchte läugnen, dass wir damit weit entfernt sind von dem natürlichen Ausgang und dem eigentlichen Wesen der plastischen Kunst, dass diese Seelenbildnerei in Marmor nur noch an wenigen Banden mit der leibhaftigen Körperlichkeit zusammenhängt, aus deren freudiger Wertschätzung und gesunder Entfaltung die Gestaltenbildnerei einst hervorgegangen, aus der sie in glücklichem Gelingen zur Zeit hellenischer Blüte ihre besten Kräfte empfangen, und zu der auch jetzt wieder Nicolaus von Pisa wie zum echten Quickborn sich zurückgewendet hatte!

Man betrachte nur einmal die jämmerliche Figur, die aus dem antiken Herakles geworden, wo Giovanni ihn als Vertreter der Stärke an der Kanzel des Domes zu Pisa (jetzt als Fragment im Camposanto) verwendet, also sein Ideal eines nackten Mannes in vollster Kraft, — und vergleiche sie mit dem nächsten Vorbild, der Fortitudo an der Kanzel seines Vaters im Baptisterium. Sonst ist es überall die christliche Entfremdung von der irdischen Grundlage der menschlichen Existenz, eine weit getriebene Durchgeistigung der realen Natur, die wir vor uns haben. Und sollten wir das Wesen dieser Bildnerkunst Giovannis charakterisieren, so müssten wir im Hinblick auf verwandte Erscheinung in der Architektur wol sagen: ganz ähnlich wie dort die Auflösung des Massenbaues in einen Gliederbau systematisch vollzogen wird, ist es hier die Auflösung der Körpermasse in ihre Glieder, ja bis in ihr Knochengerüst, die Darstellung der Konstruktiven mit möglichster Verringerung aller nur füllenden und umhüllenden Teile.

[1] Vgl. unsere Abbildung des Christuskopfes nach dem in Holz geschnitzten und bemalten Crucifixus in S. Andrea zu Pistoja (Phot. v. Brogi).

Die mimische Funktion jeder Figur in der Oekonomie des Ganzen lasst sich vielfach — gerade so wie in den ergreifendsten Malereien des Giotto — auf ein paar Linien zurückführen, etwa wie in flüchtiger Andeutung des Skelettes, oder so, wie Villard de Honnecourt seine Gestalten entwirft. Diese Runen aber, richtig herausgezeichnet, diese geraden Linien, die sich hoch aufrecken oder in sich zusammenknicken, diese einfachen Kurven, die sich beugen und winden, mit den Hebelarmen in mannichfaltiger Stellung zu einander, mit den Ovalen auf der Spitze, die sich zurück oder vorwärts oder nach einer Seite neigen, — diese Symbole menschlicher Gebärdensprache geben als

Gesamtbild das ganze ausdrucksvolle Wesen, das leidenschaftliche Pathos seiner Schöpfungen wieder.

Doch wäre es unrichtig, den Charakter der Kunst Giovanni Pisanos allein aus seinen Reliefskulpturen bestimmen zu wollen, oder nur die Statuetten herbeizuziehen, die an Ecken und Trägern seiner Kanzeln in fühlbarer Abhängigkeit vom grösseren Ganzen erscheinen. Auch die Freifiguren müssen zu Worte kommen. Sie sind unstreitig durch entschiedene statuarische Haltung ausgezeichnet. So die herrliche Madonna im Bogenfelde des Hauptportals am Baptisterium zu Pisa oder am Scrovegni-Grabmal der Cappella dell' Arena zu Padua, ja selbst die kleine Elfenbeinstatuette der Cappella della Cintola im Dom zu Prato. Und doch verdanken auch sie ihre Wirkung nicht dem

eigentlich plastischen Princip, der befriedigten Entfaltung des ganzen Leibes in seiner ausdrucksvollen Bedeutung, als vielmehr einer fremden Potenz, deren Erkenntnis wiederum bezeugt, was wir herausstellen möchten. Johannes von Pisa ist trotz der Gestaltenfülle, die er in überströmender Schaffenslust hervordrängt, durch und durch Architekt, — eben als gotischer Baumeister geschult.[1] Seine Statuetten an den Kanzeln haften mit dem Rückgrat in dem architektonischen Gliede, das sie schmückend vertreten, und beugen sich in Ausübung dieser besonderen Funktion unter das Gesetz des Baues, dem sie dienen. Das verrät ganz deutlich noch die kleine Madonnenfigur im Museum zu Berlin, die mit ihren auffallend kurzen Proportionen und ihrer abhängigen Haltung unzweifelhaft einst dem Zwischenpfeiler einer Brüstung vortrat. An gewisser Stelle geht die organische Form gleichsam in die tektonische über, und der beseelte Madonnenleib wird wieder zum Marmorblock. Dagegen befreit sich die Auffassung beinahe ganz in der würdigen Priestererscheinung am Eckpfeiler der Kanzel zu Pistoja, wo der Meister sich offenbar fast ebenso unbeirrt der Natur selbst gegenüber befindet, wie in der Porträtfigur des Scrovegni zu Padua, die unabhängiger für sich bestehend, noch architektonischer befangen bleibt. Statt des biblischen Aaron oder eines jüdischen Leviten giebt Johannes das persönliche Abbild eines Geistlichen aus eigener Umgebung in Pistoja.

Auch aus den freistehenden Statuen des Giovanni Pisano spricht stets die architektonische Grundform. Sie steigen von viereckigem Sockel zu einem Höhepunkte empor, verjüngen sich konisch nach oben, gipfeln im Kopf fast wie in einer Spitze mit Kreuzblume darauf; — sie sind organisch aufgelöste Fialenrisen. Oder, geht unser Auge von der Betrachtung des ausdrucksvollen Hauptes der Madonna, der Arme mit dem lebendig bewegten Kinde aus, so nimmt die Beseelung fühlbar ab, je weiter wir abwärts blicken, und der Marmorblock als vierkantige Pyramide macht sich schon im reichen Gewande, das den Boden berührt, als tektonische Masse kenntlich. Enthält nicht die Halbfigur im Camposanto zu Pisa alles, was das Frauenbild als solches zu sagen hat?

[1] Also entweder bei Arnolfo dem Kompagnon seines Vaters, besonders in Siena, oder sonst in französischer Bauhütte vor der Vollendung des Baptisteriums und dem Beginn des Camposanto von Pisa.

Genug, wir finden in diesen Einzelgestalten des Meisters Johannes nur bestätigt, was wir den Reliefgeschichten bereits abgewannen: der Sohn des Nicolaus von Pisa gehört der strengen architektonischen, auf konstruktive Berechnung gerichteten Künstlergeneration; er ist ein entschiedener und eifriger Vertreter der „Gotik." Aber spricht denn nicht deutlicher, als dieser Einfluss des Architekten auf den Bildhauer in einer und derselben Person, seine Auffassung der menschlichen Gestalt in mannichfaltiger Beziehung, sein Drang nach Abstreifung des Fleisches zu Gunsten des mimischen Apparates aus Knochengerüst und Sehnenbändern, — spricht nicht deutlicher als alles Übrige die grundverschiedene Empfindung, die wir beim Vergleich mit seinem Vater überall hervorbrechen sehen? In seinem eigensten Innern allein giebt es eine Antwort auf die Frage, weshalb sich der Sohn vom Vater losgesagt und die Formen der Antike, in denen er geschult war, die teuerste Errungenschaft seines Lehrers, wieder aufgab? Mit der ganzen Leidenschaft religiöser Begeisterung wirft er die Schönheit des kraftvollen Menschenleibes von sich, um nach dem Ausdruck der Seele, der Schönheit des innern Menschen allein zu ringen.

Ist es erlaubt, zwei so verschiedene, so gründlich entgegengesetzte Erscheinungen in der Geschichte der Bildnerkunst zusammenzujochen, weil sie zeitlich, örtlich, persönlich so nahe stehen? Nur das enge Familienband rechtfertigt einigermafsen die gewohnte Verbindung beider Künstler in unserer historischen Betrachtung; aber auch nur, so lange sie eben biographisch bleibt. Sobald uns die Kunst als notwendige Äusserung des Menschengeistes, ihre Geschichte als ein unveräusserlicher Teil der Menschheitsgeschichte erscheint, werden Nicolaus und Johannes von Pisa zu zwei vollständig durchgebildeten Typen verschiedener Entwicklungsphasen. Der Vater gestaltet aus einer in sich befriedigten Weltanschauung heraus, der vollen Bedeutung des eigenen Leibes wol bewusst, und bezeugt so das selbe Daseinsgefühl in Italien, das eine Reihe glücklicher Meisterwerke französischer und deutscher Skulptur uns für den Norden ausser Zweifel stellt. Der Sohn, im Vollbesitz dieses Könnens, gerät in offenen Zwiespalt mit diesem Ideal der spätromanischen Kunst, und wirft sich mit Eifer der kirchlichen Auffassung in die Arme, welcher dieser irdische Leib nur als eine vergängliche, wertlose, ja hassenswerte Hülle gilt, die, so lange wir in ihr hausen, nur als ausdrucksfähiges Gefäss der unsterblichen Seele Bedeutung empfängt. Wie die Kirche den Einzelmenschen nur als Glied des strenggeordneten Gottesreiches anerkennt, so gestaltet dieser Architekt seine Menschengebilde nur in Abhängigkeit vom strenggegliederten Aufbau eines grösseren Ganzen und wird so zum ausgeprägten Vertreter des „gotischen" Empfindungslebens.

Der Bruch zwischen Vater und Sohn bedeutet die Scheidung zweier Menschenalter, zweier langen grossen Kunstperioden, in die das ganze Mittelalter sich auseinanderlegt.[1]

[1] Der Aufsatz ist zuerst in „Nord und Süd" L. 152 erschienen; Näheres dann ausgeführt in des Verfassers „S. Martin on Lucca", Breslau, Schottländer 1890.

ANDREA PISANO

Es giebt Künstler, deren Schöpfungen so sehr im Mittelpunkt ihrer Kulturepoche stehen, dass wir ferne Geschlechter sie unwillkürlich als typische Äusserungen des Zeitgeschmackes betrachten. So verschwindet die Persönlichkeit des Meisters für uns hinter seinem Werke, wir vergessen die schöpferische Tat, die dazu gehörte, gerade diesen Inhalt in dieser Form vollendet und mustergiltig zum Ausdruck zu bringen, und statt des einen hochbegabten Mannes wird uns der Zeitgeist zum Urheber solcher Gebilde. Das Eigentumsrecht verschiebt sich, ohne dass wir uns bewusst werden, dem Einzelnen Unrecht zu tun, und wir sind um so mehr aufgelegt, seinen eigensten Anteil zu unterschätzen, je glücklicher und harmonischer die Verkörperung gelungen, je weniger wir von der Mühe und Anstrengung merken, welche die Arbeit gekostet. Ja, wir vergehen uns wohl schlimmer noch, wenn die Formen, rein und fliessend, den Inhalt klar und unverkümmert versinnlichen; wir denken geringer von der geistigen Bedeutung des Künstlers, der vollendet schafft, als von dem, der sichtlich zu kämpfen hat, der Rätsel aufgiebt und Dunkelheiten übrig lässt. Nur der Letztere scheint uns gedankenvoll, während der Andere nur ausspricht, was in der Luft lag, oder als Werkzeug einer höheren Inspiration hervorbringt, was diese ihm eingiebt.

So verfahren wir mit Raphael gegenüber Michelangelo, so mit Overbeck gegenüber Cornelius, so mit Thorwaldsen und vielen anderen. In gewisser Beziehung kann man dasselbe sagen von dem Hauptvertreter florentinischer Wandmalerei vor Raphael, Domenico Ghirlandajo. In vollem Umfange möchten wir es von dem Manne behaupten, dem unsere heutige Betrachtung gelten soll, von dem edelsten Meister gotischen Bildnerstiles in Toscana, Andrea Pisano.

Er steht mit seinen Bronzetüren am Florentiner Baptisterium recht eigentlich im Mittelpunkt plastischen Schaffens während der ganzen Epoche, die wir mit dem Namen „Trecento“ oder „Gotik“ bezeichnen. Giovanni Pisano ist ihr Begründer, Orcagna ihr heimlicher Zerstörer, Andrea Pisano ihr reinster Repräsentant, gleichsam Idealtypus für das Wollen und Können dieses Stiles, — und hat deshalb das Schicksal, von uns als Durchschnittsmafs behandelt zu werden, als „Commonplace“, wie die Engländer sagen, — ebenso unverdient, wie Domenico Ghirlandajo und Raphael.

Andrea Pisanos Reliefs an der Pforte des Baptisteriums sind für alle Marmorbildner und Goldschmiede seiner Tage zu Florenz eine Schule des Geschmacks geworden. Selbst Lorenzo Ghiberti, der gefeierte Meister der beiden anderen Bronzetüren, verdankt diesem Vorgänger ein

gut Teil seines Könnens und seiner Weisheit, die ihn zu den herrlichsten Verwirklichungen der Schönheit befähigten. Nach diesen Früchten der Folgezeit, die unmittelbar daneben vor aller Augen stehen, betrachten wir die Leistungen Andreas fast als selbstverständliche und natürliche Voraussetzungen, und vergessen, dass sie neue Taten sind, deren Zustandekommen selbst noch Erklärung heischt.

Statt einer hölzernen Türe, die aus kleineren, mehr oder weniger vielteilig zusammengesetzten Platten und festem Rahmenwerk herum bestand, und höchstens zu festerer Haltbarkeit mit Eisenblech beschlagen, mit Nägelköpfen besetzt und mit ausgeschnittenen Zierstücken innerhalb der Kassetten geschmückt war, jetzt eine ganz eherne Türe in Bronzeguss herzustellen, bedeutet einen grossartigen Entschluss der florentinischen Gemeinde. Es galt den Wettstreit mit Pisa aufzunehmen, das bis dahin durch seine glänzenden Bauten, seine Architekten und Bildner weit und breit berühmt war, ja den Mittelpunkt monumentalen Schaffens zu bilden schien. Jetzt war auch in Florenz von anderer Seite her ein Anfang gemacht worden. Nicht die Plastik, sondern die Malerei war durch Cimabue und Giotto zu gleicher Höhe getragen, daneben auch hier gebaut, und wie der Dom zu Pisa mit ehernen Türen prangte, sollte nun auch am Tempel des Schutzpatrons von Florenz S. Giovanni, dem Dom gegenüber, ein ähnliches Werk den Stolz der Welfenstadt verkünden.

Aber in Florenz sind damals ausser seinen Malern, oder gar dem einzigen Giotto, nur Goldschmiede auf der einen und Steinhauer auf der andern Seite vorhanden. Die Bildnerei hatte bisher keine Stätte gefunden; ja es ist merkwürdig zu sehen, wie die grossen Meister von Pisa, Niccolo, Fra Guglielmo, Giovanni Pisano und ihre Genossen an den Toren von Florenz vorbeigehen, nach Lucca und Siena, nach Pistoja und Bologna, nach dem entlegenen Padua nordwärts und nach Perugia, nach Neapel südwärts berufen werden, selbst in unmittelbarster Nähe zu Prato erscheinen, während die Hauptstadt Toscanas kein Werk ihrer Kunst aufweist. Florentinische Steinmetzen werden ihre Schüler, aber wandern aus und finden anderswo, wie in Siena z. B. ihre Wirksamkeit. Auch Andrea di Ugolino, aus Pontedera gebürtig, nennt sich wie mit einem Ehrentitel „Pisano“.

Ein Goldschmied wird zum Vertrauensmann der Arte di Callemala gewählt, als diese Genossenschaft, der die Sorge für das Baptisterium oblag, den Beschluss fasste, eine Bronzetür machen zu lassen. Piero di Jacopo erhält den Auftrag, nach Pisa zu gehen, die ehernen Pforten des Domes genau zu prüfen und eine sorgfältige Abbildung davon anzufertigen. Dann soll er nach Venedig reisen, um einen guten Meister in Metallguss zu finden. Also was heisst das? In Florenz war kein Mann vorhanden, welcher der eigentlichen Technik, auf die es ankam, näher gestanden wäre. Auch in Pisa, wo um 1180 Bonannus die ehernen Türen des Domes gearbeitet, von denen wenigstens eine noch erhalten ist, und wo er andere für Süditalien, nach Monreale geliefert, erwartet man im Jahre 1329 nicht mehr einen Bronzegiesser aufzutreiben! Die Technik scheint wieder verloren gegangen, wenigstens ausser Übung gekommen. Und in der Tat muss man sich aus Oberitalien einen Glockengiesser requirieren, Lionardo del fu Avanzo da Venezia, der sich dann einem so umfangreichen Werk sogar nicht gewachsen zeigt. Der Guss der Türflügel fällt so krumm aus, dass man sie nicht aufstellen kann. Ein florentiner Goldschmied, Piero di Donato, soll dem abhelfen; aber er getraut sich nicht, aus Furcht, die kunstreichen Reliefs Andrea Pisanos vollends zu

verderben. Endlich muss dieser selbst das Heilverfahren auf eigene Verantwortung übernehmen, offenbar indem er den Venezianer Lionardo d'Avanzo, der alles Vertrauen eingebüsst, wieder heranzog. Denn das ist wol zu beachten, auch Andrea Pisano steht der Technik des Bronzegiessens, beim Beginne der Arbeit wenigstens, fern. Goldschmiede sind seine Berater, seine Mitarbeiter, ja vielleicht seine Richter. Die Florentiner Piero di Jacopo, Lippo di Dino und Piero di Donato werden ihm beigegeben, wo es sich um die Ciselierung des Gusses und um die Vergoldung der Tafeln handelt. Er selbst mag unter Giovanni Pisano als Marmorbildner und Architekt beschäftigt, vielleicht auch in Elfenbeinschnitzerei und getriebener Goldschmiedsarbeit erfahren gewesen sein. Auf die Grundlagen der Comaskentradition zwischen Pisa und Pistoja weisen dagegen die Vorzüge wie die Schranken seiner Reliefkunst.[1] Manches Symptom, das wir während des Fortgangs der Arbeit beobachten, findet nur so seine Erklärung. Besonders zu Anfang behalten seine Gebilde vielfach das Aussehen von Goldschmiedsarbeit, d. h. von halb erhabenen, aus feinem Metallblech getriebenen, oder gar auf die Fläche aufgelöteten Figuren; ebenso die Architekturteile, die Möbel und die sonstigen Requisiten, die Felsen und Bäume selbst, die er hier und da zur Inscenierung braucht. Erst allmählich findet er sich in die Bedingungen des einheitlichen Bronzegusses hinein, und es ist durchaus nicht notwendig oder nur wahrscheinlich anzunehmen, dass die Wachsmodelle, die er vom 22. Januar bis 2. April 1330 herstellte, samt und sonders ohne Umgestaltung oder Besserung so gegossen worden. Im Gegenteil, wir glauben, dass er in den zwei Jahren vertrauter Zusammenarbeit mit dem Giesser Lionardo 1330—1332, die künstlerische Tat vollzogen hat, die wir ungeteilt bewundern: die Eroberung eines wohl abgewogenen, harmonischen Reliefstils. Damit geht er einen völlig andern Weg als seine pisanischen Meister und erreicht für die italienische Plastik gotischer Gesinnung eine Idealität der Formen und eine Reinheit des Geschmackes, die gerade im Gegensatz zu diesen Vorgängern eine Segnung der florentinischen Kunst geworden sind. Der Grundzug seiner Komposition bleibt die einfache Reihung der Comasken.

Die Marmorreliefs des Giovanni Pisano sind vielfach mit Figuren überfüllt, jedes Plätzchen der Marmorplatte benutzt, gleichgültig ob die Gestalten ganz und in ihrer Haltung verständlich sich entfalten oder nur halb sichtbar, ohne verfolgbaren Unterkörper, in unnatürlicher Verschrobenheit sich hinter den Vorderen hindurchwinden. Keine Rücksicht auf einheitliches Grössenverhältnis dämmt diesen Überreichtum ein, der über die Ränder hervorquellend, von tiefen Höhlungen und kühner Bohrarbeit durchfurcht wird. Diese Nachahmung der spätrömischen Sarkophagreliefs mit ihren starken Kontrasten von Licht und Schatten wird von Andrea Pisano nirgends auf seine Bronzearbeit übertragen. Er beschränkt sich auf wenige Gestalten und eine, höchstens zwei Reihen, die hintereinander gedacht werden. Selbst in der malerischen Entwickelung der Raumtiefe ist er äusserst zurückhaltend, gerade weil er von comaskischer Bauskulptur ausgehend der Leistungsfähigkeit des Bronzegusses nicht allzuviel zumutet, und steht so im natürlichen Gegensatz auch gegen Maler wie Giotto und noch mehr Orcagna, wo diese für Marmorrelief gedacht haben. Das Einzige, was

[1] Die Herkunft aus gleicher Schule nach Guido da Como und den Urhebern der Martinslegende, des Monatscyklus und der Porta S. Regolo am Dom zu Lucca ergiebt sich auch aus dem Vergleich der Einzelarbeit bis in technische Gewohnheiten, die bei Niccolò wie bei Giovanni Pisano nicht vorkommen. Auf dieser Grundlage sodann erfolgt die Ausbildung des gotischen Stiles, der durch Arnolfo oder Giovanni Pisano vermittelt, oder aber in französischer Bauhütte selbst angeeignet sein mag.

an gleichzeitigen Vorbildern sonst herangezogen werden könnte, wären die Reliefstafeln am Marmorbrunnen zu Perugia, die Niccolo und Giovanni Pisano zwischen 1277—1280 gearbeitet hatten, oder in Florenz näher liegend, obgleich heute allzusehr entrückt und vergessen, das Grabmal des Patriarchen von Aquileja, Gastone della Torre († 1317) im Klosterhof von Sta. Croce und das des Bischofs Orsi († 1321) im Dome, das Tino di Camaino von Siena bis 1323, wo er nach Neapel ging, an der Innenseite der Fassadenmauer neben dem Hauptportal vollendete. Gerade hier ist mancherlei Verwandtschaft erkennbar, wie denn diese Beispiele von sienesischen Händen aus „Pisaner" Schule für die florentinische Skulptur die aufmerksamste Beachtung verdienen.

Für Andrea Pisanos Reliefstil war es vielleicht bedeutsamer, dass seine Erfindung, wie bei allen Comasken vor ihm, von der tektonischen Bestimmung des ganzen ihm aufgetragenen Werkes geregelt ward. Wenn statt einer hölzernen Türe eine bronzene verlangt wird, so behält der herkömmliche Charakter eines Türschmuckes doch sein Recht. Die beiden Flügel werden durch schmale Längs- und Querstreifen, welche dem üblichen Rahmenwerk entsprechen, in achtundzwanzig Felder geteilt, die je vier nebeneinander, in sieben Reihen untereinander geordnet sind. Dieses stärkere Gerüst ist überall auf den Kreuzungen der Leisten mit Löwenköpfen besetzt, welche die Stelle der stärksten Nägel bezeichnen, und dazwischen läuft eine Reihe kleinerer Nagelköpfe oder Rosetten hin. Die inneren Felder, deren Fläche sonst aus dünnerem, vielleicht schräggefasertem Holze oder aus kleineren, zu symmetrischen Mustern zusammengeleimten Stücken besteht, werden auch wol farbig gehalten, mit ausgeschnittenen Figuren aus Eisenblech beschlagen, damit entweder das dunkle Eisen auf hellem Grunde oder umgekehrt das vergoldete Metall auf dunkler Platte sich abhob. Diese alte Weise wirkt auch hier in gewissem Sinne nach, wo statt des flachen Ornamentes figürliche Gebilde in erhabener Arbeit das Kassettenfeld beleben. Noch immer ist es, gleichwie bei Bauskulptur, in erster Linie die Flächendekoration, von der des Künstlers Vorstellung ausgeht.

Die Tür eines Gebäudes hat sich ausserdem als ein Teil des monumentalen Gesamtorganismus an ihrer Stelle einzuordnen und deshalb bestimmten Gesetzen der architektonischen Umgebung Rechnung zu tragen, ja mehr noch als ein fortlaufender Cyklus von Wandmalereien im Innenraum, den Anforderungen der strengen Schwesterkunst zu genügen. Wie jeder Türflügel in zweimal sieben rechteckige Kassetten geteilt ist, wiederholt sich innerhalb dieser Felder ein innerer Rahmen, und zwar in der Form eines gotischen Vierpasses, der von einer aufrechtstehenden Raute und vier aus den Seiten heraustretenden Halbkreisen gebildet wird. Da diese symmetrischen Rahmen mit ihren Halbkreisen die inneren Winkel des umschriebenen Rechtecks ausfüllen, mit ihren Spitzen dagegen die Mittelpunkte der vier Seiten markieren, so wird durch diese Form gleichsam die vertikale und die horizontale Mittelaxe betont, so dass die Verteilung der Massen innerhalb der „Compassi" d. h. die Komposition des Bildners von selbst auf symmetrisches Gleichgewicht hingeleitet wird, ebenso wie das Auge des Beschauers bewusst oder unbewusst die Macht dieser Linien empfindet. Betonen diese Graden das Bestehende, so fallen den Kurven (also den Diagonalen) die Erweiterungen zu, die darüber hinausweisen. Dort Beharrung, hier Bewegung; — dort gesetzmässiger Zusammenhalt, Geschlossenheit in sich, hier vitaler Zusammenhang, Abhängigkeit von Incommensurablem ausserhalb; — dort Konstitutives, hier Transitorisches.

* * *

Die fünf oberen Reihen der Kassetten sind der Geschichte Johannes des Täufers gewidmet, die uns ausführlich in zwanzig Bildern erzählt wird, jedoch so, dass die ersten zehn am linken Türflügel der anderen Hälfte am rechten vorausgehen. Die beiden untersten Felderreihen sind mit Einzelfiguren von Tugenden besetzt und bilden gleichsam den Sockel, der ungefähr eine Stelle einnimmt wie die unten herumlaufende Holzvertäfelung in einem Zimmer zu den darüber befindlichen Wandgemälden oder Gobelins.

Die vier weltlichen Tugenden: Fortitudo, Temperantia, Justitia und Prudentia machen den Anfang; dann steigen wir zu den christlichen auf, deren Dreizahl: Spes, Fides und Caritas aber nicht ausreichte und deshalb durch die Humilitas, eine mönchische Tugend ergänzt ward, die damals besonders in Verehrung, wol auf Betrieb der Bettelorden sogar unter die Heiligen geraten ist. Beide Reihen sind wieder symmetrisch, wie ein äusseres und ein inneres Paar korrespondierender Glieder, behandelt: die beiden inneren Figuren thronen ganz von vorn gesehen in ruhiger Majestät, die beiden äusseren sind mehr in Profil einander zugewendet. Und das ist nicht gleichgültig für die Charakteristik ihres Wesens. Der Glaube und die Gerechtigkeit forderten an sich schon eine solche Darstellung wie ein unverändertes Prinzip; Mässigung und Liebe haben sich gefallen lassen ebenso behandelt zu werden. So erscheint die erstere nicht wie sonst gewöhnlich mit zwei Gefässen, in Begriff, den Inhalt des einen behutsam ins andere zu giessen, sondern mit dem Schwert in der Hand, das sie soeben in die Scheide gestossen, mithin als Selbstüberwindung beim jähen Ausbruch des Zornes. Die Caritas aber wird nicht als Mutter geschildert, die das Verlangen zahlreicher Kinder zugleich befriedigt, sondern mit den ungewöhnlicheren Attributen, einem Füllhorn in der einen und einem Herzen in der anderen Hand. Dagegen ist bei den übrigen vier die lebendige Bewegung gerade dadurch motiviert, dass sie den ruhig thronenden Mächten gegenüber mehr in Tätigkeit gezeigt werden. Sehnlich verlangend wendet sich die Hoffnung ihrem Ziel, der Krone des ewigen Lebens, entgegen und spricht so ihr eigenstes Wesen aus. Und die Demut, ihr gegenüber, erhebt in der Rechten die Kerze, während sie mit der Linken das Schleiertuch, das ihr Haupt verhüllt, zusammenhält, wie im Begriff sich ehrfürchtig zu verneigen. Die Stärke, mit dem Schild am Arm, dem Löwenfell um den Nacken und der erhobenen Keule in der Rechten, ist bereit, ihre Kraft im Handeln zu bewähren, und darauf gerade kommt es an. Die Klugheit, ihr gegenüber, mit dem Doppelantlitz, beobachtet die Schlange in ihrer Hand, als wollte sie Vorsicht und Verschlagenheit von ihr lernen; das Attribut in ihrer Linken, das jetzt abgebrochen ist, war wol ein Spiegel, wie die Nachahmung dieses Vorbildes am Glockenturm beweist. — Selbst die Wahl der Plätze für die seitlich nach der Mittelaxe bewegten Figuren ist absichtsvoll so getroffen, dass jede dieser Gestalten: Spes und Fortitudo links, Humilitas und Prudentia rechts, die Türangel hinter sich haben, um die sich der Flügel dreht. —

Wenn in dem Sockel des Ganzen so sinnreich die Gesetze monumentaler Kunst beobachtet sind, so dürfen wir voraussetzen, dass auch in der Hauptarbeit, den Geschichten Johannes des Täufers die Erfindung nicht minder sorgsam und umsichtig verfahren sei. Versuchen wir es, die Kompositionen daraufhin zu betrachten.

Bei der „Verkündigung an Zacharias“ sehen wir die Symmetrie der Anordnung vollständig gewahrt: links der Engel, rechts der Hohepriester, einander gegenüber; in der Mitte der Altar mit

:S P
A S:

der ewigen Lampe, die, von einem Baldachin herabhängend, gleichsam das Zünglein an der Wage vorstellt. Noch schwingt das Rauchfass des Priesters; es ist also der erste Moment, wo der Engel — nah und doch unnahbar zugleich — erscheint. Doch kein Zeichen der Bestürzung, des Erschreckens; sondern ruhig und würdevoll, wie es im Allerheiligsten des Tempels nicht anders sein darf, geschieht auch diese Begegnung zwischen dem überirdischen Boten und dem Diener Gottes auf Erden. Die unsichtbare Mittelaxe der Komposition trennt die Bewohner zweier Welten.

Eine andere Bedeutung gewinnt dasselbe Verhältnis der Massen, sowie die Dominante sichtbar verkörpert wird. Die folgende Scene bietet Schwierigkeit genug für die bildliche Darstellung; denn sie soll erzählen, dass Zacharias plötzlich seine Sprache verloren hat, aus dem Tempel tretend nicht zu sagen vermag, was ihm geschehen. Er deutet auf seinen Mund und begleitet diese Erklärung mit einer Gebärde der andern Hand, fast wie mit Achselzucken, während die Ältesten des Volkes ihn erstaunt anblicken. Er steht allein auf der einen Seite als die Person, auf die sich alle Aufmerksamkeit richtet; aber damit ist die Hauptsache noch nicht gesagt. Dieser Auftritt selber wäre stumm und unverständlich für den Beschauer, ohne eine Mittelperson, die den Zusammenhang begriffen hat und erklärt. Deshalb stellt der Künstler mitten hinein die Figur, deren Gebärdensprache Antwort und Auslegung enthält, deren wir bedürfen: der Chorführer, mit dem Antlitz zu seinem Gefolge, weist mit der einen Hand auf den Hohenpriester, mit der anderen nach oben, zum Zeichen, dass es die Macht des Höchsten war, die hier eingegriffen. Diese Gestalt mit der dreifachen Beziehung nach links, rechts und oben ist die Axe, um die sich der ganze Vorgang dreht.

Die volle Schönheit seiner liebenswürdigen Natur entfaltet Andrea in der „Begegnung Marias mit Elisabeth". Wie ein mittleres Dreieck hebt sich heraus, wo die Frauen einen Augenblick in Umarmung innig vereint sind. Ohne Begleitung und doch würdig aus der Pforte ihres Hauses hervorgetreten, empfängt Elisabeth als gastliche Wirtin die Ankommende, und während ihre Hand den Leib der Gebenedeiten berührt, schaut sie ihr voll ins Auge; denn in ihr jubelt es auf bei dieser Gelegenheit, und eine Ahnung der Zukunft durchzuckt beide Wesen. Vornehm und bescheiden zugleich ist Maria, die freundlich den Blick der mütterlichen Freundin erwidert. Da sie einen weiten Weg gemacht hat, folgt ihr wie billig eine Begleiterin. Aber auch diese ist so edel und fürstlich in ihrem Auftreten, so anmutig in ihrer zurückhaltenden Bewegung, wie sie stehen bleibend voll Anteil das Wiedersehen der heiligen Frauen betrachtet, dass wir uns in auserwählte Kreise aristokratischer Gesellschaft aus den Tagen des Künstlers selbst versetzt glauben. Gerade die leise Störung des Gleichgewichtes in dem Umkreise der ruhig sich heraushebenden Mittelgruppe, das Vortreten des jungen Fräuleins und das Zurücktreten der Pforte hinter Elisabeth, bewirkt den Eindruck des Vorwärtsgehens, wie er zum Verständnis des Augenblickes verlangt wird.

Weit zurück hinter diesem Meisterstück bleibt die Komposition der „Geburt Johannis" die uns gleichsam ein früheres Stadium der Unsicherheit des Bildners in der Handhabung seiner Mittel, ja in der technischen Behandlung des Reliefs erkennen lässt. Mehr als anderswo zeigt sich die Anheftung der einzelnen, wie für sich ausgeschnittenen Bestandteile auf die glatte Fläche des Hintergrundes. Vorn auf schmaler Konsole sitzen die Mägde, die das Kindlein baden: die eine das Leinentuch haltend, die andere mit dem Knäblein auf dem Schoss, im Begriff die Finger einzutauchen, ob

das Wasser auch zu heiss sei, — also eigentlich zwei Momente, vor und nach dem Bade bedeutend. In der Mitte, höher hinauf, ruht auf dem Lager hingestreckt die Wöchnerin, und hinter ihrer Bettstatt erscheinen in dritter Reihe die Halbfiguren zweier Gevatterinnen, die ihr Speise zur Erquickung bereitet haben, wie es bei solchem Ereignis dem Nächsten geziemt. Jede Andeutung der Räumlichkeit fehlt, und so ist auch der Perspektive keine Rechnung getragen.

Aber der Pisaner wollte die Genrescene so geben, wie er es aus seiner Schule gewohnt war; deshalb übernimmt er sie von den Vorgängern in dieser Fassung und überträgt sie auf seine Nachfolger in Florenz, bei denen sie Jahrhunderte lang so fortlebt.

Ganz vorzüglich dagegen gelang wieder das folgende Relief, mit dem die dritte Reihe des linken Flügels beginnt. Dieser Stellung gemäss ist in der „Namengebung" der alte Zacharias ganz auf die linke Seite gerückt. Auf seinem erhöhten Stuhl sitzt er, eifrig schreibend, mit übergeschlagenem Knie ganz im Profil nach rechts; denn von dort her bewegt sich der Zug der Frauen auf ihn zu. Freundlich sich neigend hält ihm die Erste das in Windeln eingeschnürte Knäblein entgegen; es ist Maria selbst, voll Hoheit und Liebe, die Rolle der Patin übernehmend. Und welch ein Paar innig teilnehmender Wesen, die beiden Begleiterinnen, deren mädchenhafte Köpfe einander zugewendet, den Eindruck des Familienaktes wiederspiegeln! Bis in die fliessenden Falten ihrer schlichten Gewandung hinein ein Bild edelster Sitte und harmonischen Daseins.

Nur eine einzige Menschenfigur, und noch dazu ein kleines Bübchen erst, sehen wir auf dem folgenden Bilde, das uns erzählen soll, wie Johannes schon als Knabe in die Wüste ging, dem dunkeln Drang seines künftigen Prophetentums gehorchend. Wir Nordländer stellen uns die Wüste als unfruchtbare Landfläche oder endloses Haideland vor; historische Bibelkunde denkt an den Orient und die kahlen Hochplateaus von Palästina, während moderne Maler uns eher an die Sahara und die verdorrten Fluren Afrikas gewöhnt haben. Ein echter Sohn Toscanas, wie Andrea im Jahre 1330, versteht das nach seiner Art viel besser so, wie alle unbefangenen Landsleute sich den Schauplatz für die asketischen Vorübungen ihres Lokalheiligen vorstellen mussten. In Toscana sind alle Täler und Ebenen fruchtbarer Boden, überall Gartenland, und die Kultur reicht auf die angrenzenden Hügel hinauf, bis an die Höhe, wo kein Humus mehr die starren Felsen bedeckt, wo nur Moos sich anklammert oder ein paar Waldbäume ihre Wurzeln in die Spalten und Ritzen des Gesteins einzwängen. Wo die Arbeit des Landmannes aufhören muss, da beginnt die Wüste; wer die Einöde aufsuchen, die Menschen fliehen will, muss in die Berge wandern. Aber auch hier ist nicht alles kahl: Eichen und Buchen stehen noch vereinzelt, locken mit würziger Mast die Herde schwärzlicher, aber reinlicher Schweine selbst auf die Höhen hinauf; Vögel wohnen in den Zweigen, die Eidechse sonnt sich auf dem nackten Boden und huscht beim leisesten Geräusch in ihren Schlupfwinkel. Wen nicht sein bescheidenes Hirtenamt, sondern seine stolzen Gedanken von dem Mitmenschen entfernen, dem geht es wol wie Dante, dass er hier im dichten Walde sich verirrt. Dahin steigt auch der florentinische Johannes mit seinem Kreuzstab, um allein zu sein mit seinen Träumen.

Bärtig und verwettert erscheint Johannes auf dem nächsten Felde, wo er als Bussprediger auftritt. Ihm allein ist die rechte Hälfte der Bildfläche eingeräumt, während links vier Hörer stehen, die zu ihm hinausgepilgert, mit eindringlichen Mahnungen empfangen werden. Ruhig und ernst hält

sich der Redner, geduldig lauschen ihm die bärtigen Pharisäer; aber dem Ältesten scheint doch die Hand unter dem Gewande sich unwillkürlich zur Faust zu ballen, als erhebe er Einspruch dagegen, zum Otterngezücht gerechnet zu werden. — Deutet hier ein Bäumchen oben am Fels die Mittellinie an, die beide Parteien trennt, so erblicken wir Johannes selbst in dieser Hauptaxe, wo er auf dem folgenden Bilde seine Jünger auf den Messias hinweist, der gerade vorüberwandelt: „Ecce Agnus Dei". So ist der Handelnde, der Vorläufer Christi in seiner besonderen Mission dargestellt; der Heiland aber, der da kommen soll, doch die Haupterscheinung, auf die sich Aller Aufmerksamkeit richtet. Deshalb räumt ihm der Künstler nicht nur die eine Seite ein, wie drüben dem Bussprediger, sondern lässt ihn, vom Gebirgspfad heruntersteigend, eine höhere Stelle einnehmen als die Übrigen. Die Hörer Johannes' aber schauen verehrend zu ihm auf, so dass die Richtung ihrer Köpfe und Gebärden nach links aufwärts und der Fluss der Gewandfalten in derselben Diagonale zurück läuft. Schlicht und milde ist das Christusideal, das uns Andrea Pisano vorstellt, die Gestalt eines Sanftmütigen, der als stiller Denker daherwandelt, ohne darnach zu fragen, ob man ihn beachte.

Als „Täufer" nimmt dann Johannes wieder seinen Platz zur Rechten ein, während ein Bussfertiger sich entkleidet hat und demütig knieend die Taufe empfängt, indess seine Gefährten hinter ihm andächtig der heiligen Handlung zuschauen. Die Schale mit dem Taufwasser ist als Symbol des Sakraments das Centrum des Ganzen. — Zur sichtbaren Dominante wird die Verbindung zwischen dem irdischen Zeichen und der Gottheit droben, wo der Gottessohn selber in den Jordan hinabsteigt, sich dem Bussakt seines Heroldes zu unterziehen. Christus, nackt, bis an die Hüften vom Wasser umspült, steht in der Mitte, und die Taube des heiligen Geistes schwebt über seinem Haupt, während Johannes sich, weit ausholend, von rechts herüberneigt, links ein dienstfertiger Engel mit dem Linnentuch knieend harrt. Es ist die altherkömmliche Darstellungsweise, die den Künstler bestimmt und beschränkt hat; sie sicherte die klare Symmetrie der Komposition, veranlasste aber auch eine konventionelle Behandlung des flüssigen Elements, welche dem Stand der Naturbeobachtung des Meisters kaum mehr entspricht. Die Scheu vor dem Nackten, nicht bei ihm, sondern bei der Kirche, und die Gefahr, durch liebevolle Durchführung der ganzen Menschengestalt in ihrer unverhüllten Schönheit das Interesse des Beschauers allzusehr auf diese zu lenken, bestimmt den Bildner, einen wunderbaren Stillstand des Wassers zuzulassen, für den die felsigen Ufer nicht vorgesehen sind.

Nach dem höchsten Höhepunkt, der „Taufe des Gottessohns", beginnt auf dem andern Türflügel die Leidensgeschichte des Täufers. Im Vollbewusstsein seines Predigtamts wagt es Johannes sogar dem Tyrannen Herodes mit seiner Mahnung zur Busse nahzutreten. Wie er zum Thron des Fürsten berufen wird, sich wegen seiner Lehre zu rechtfertigen, zieht er den Gebieter wegen des Weibes, das er dem eigenen Bruder abspänstig gemacht, zur Rechenschaft und verletzt mit seiner Rede die Königin auf ihrem Hochsitz. Der Augenblick, „wo der Angeklagte zum Ankläger wird", wäre dramatisch ausserordentlich wirksam, aber Andrea Pisano behandelt ihn mit einer Mässigung die wol nicht nur Weisheit, sondern auch Temperamentssache war. Der Eiferer bleibt vollkommen ruhig, auch Herodes hört eher betroffen als erzürnt seinen Vorwürfen zu, und nur die leise Handbewegung der Gattin, — die des Fürsten Arm berührt, ihn aufstört und in ungnädigster Miene

dreinschaut, wie Jemand, dem bittere Arznei gereicht ward, — lässt uns ahnen, welche Peripetie unmittelbar folgen muss. Der Keulenträger von der Leibwache steht des Winkes gewärtig hinter Johannes; ein Wort noch, und er wird ihn ergreifen.

Im selben Geist der Milde geht auch die folgende Scene vor sich, wo der unbequeme Tadler in das Burgverliess gesperrt wird. Ganz freundschaftlich nimmt der Krieger den sonderbaren Schwärmer unter den Arm und weist ihm, wie ein gutmütiger Gefängniswärter, die Zelle an, wo er verschwinden soll. Nur ein Hauptmann der Leibwache mit blossem Schwert und ein anderer Soldat folgen etwas strammer hinterdrein, nach linkshin, wo die Gittertür des Käfigs sich öffnet.

Wie lebendig und wirksam ist dagegen, der Stimmung des Augenblicks entsprechend, auf dem nächsten Felde die Gruppe der Jünger vor dem geschlossenen Gatter! Sorgend sind sie gekommen, nach dem Verbleib ihres Meisters zu fragen, und werden auf das finstere Gelass gewiesen, in das er geworfen ward. Der Eine scheint vorwurfsvoll zu klagen, dass man dem Heiligen Gottes solche Schmach getan, während der Andere liebevoll nur verlangt, den Verehrten drunten in der Tiefe zu erspähen. Vorgebeugt steht er, mit beiden Händen das Eisengitter fassend, und blickt in die schwarze Öffnung, Johannes anzurufen und mit ihm zu reden.

Dem gefangenen Propheten aber liegt nur Eines noch am Herzen, um beruhigt, dass seine Sendung erfüllt sei, zu enden. Er schickt seine Jünger zu Christus mit der Frage, ob er der verheissene Messias sei, wie sein Vorläufer erwartet, oder ob sie eines Andern harren sollen. Diese Begegnung schildert das folgende Relief und muss zugleich die Antwort Christi bezeichnen. Die Jünger treffen ihn bei Wundertaten im Lande, und er erwidert ihnen mit dem Hinweis auf dies Geschehen: „Gehet hin und sagt Johannes was ihr gesehen habt: die Blinden sehen und die Lahmen gehen, die Aussätzigen werden rein und die Tauben hören, die Toten stehen auf und den Armen wird eine Freudenbotschaft verkündet". Links die fragenden Jünger, rechts Christus, wie vornehm vorüberschreitend, und dazwischen die Krüppel und Geheilten, die Hülfesuchenden und die Dankerfüllten, die sich vor dem Erlöser drängen wie zu einer sonnenhaften Erscheinung.

Festlich und heiter ist die Scene, in der sich das Schicksal des Täufers entscheidet, — und doch, wie ruhig und wie edel gehalten! Andrea da Pontedera hat nichts von der dramatischen Ader seines Vorgängers Giovanni Pisano, sonst wäre „der Tanz der Herodiastochter", um den blutigen Preis wol anders ausgefallen. Vor einem Teppich an der Wand sitzen auf einer Bank zu Dritt, Herodes und seine beiden Räte am Tisch, auf dem sie eben gespeist haben. Wie die Becher allein noch übrig sind, ist von links ein Spielmann mit der Geige, rechts die Jungfrau Salome eingetreten, um den Fürsten zu unterhalten. Wir heutigen Beschauer würden, ohne die Geschichte zu kennen, kaum erraten, um was es sich handelt; denn das junge Mädchen steht gelassen an einem Ende des Tisches, ohne rhythmische Bewegung der Beine, nur mit den Armen gestikulierend. Kaum ein Menuett kann es sein, dass sie mit sittigstem Anstand und zurückhaltendster Mimik zum Besten giebt. Wie naiv und gewagt erscheinen dagegen französische Darstellungen desselben Momentes, wie unter den Skulpturen der Kathedrale von Rouen oder im Skizzenbuch des Villard de Honnecourt, wo Salome auf den Händen tanzt, den Körper in die Höhe wirft, dass die abwärtshängenden Beine frei schweben, als gälte es einen Purzelbaum zu schlagen. Die nämliche Art eines burlesken Cancans sehen wir

in den Wandmalereien des Domes zu Braunschweig und an den deutschen Bronzetüren von S. Zeno zu Verona, während zu Florenz in Sta. Croce Giotto, gewiss ein lebhafteres Temperament als Andrea Pisano, sich ebenso mit einer leisen Schwingung des Körpers begnügt und jeden Gedanken an ausgelassene Sprünge dadurch abwehrt, dass er der Tänzerin selbst eine Leyer in die Hand giebt. — Es ist also der weite Abstand einer edleren, vornehmeren Kultur, der sich ausspricht. Dem Italiener genügt die mimische Zeichensprache vollkommen, um den Herrscher zu bezaubern und dem Beschauer die Erfüllung eines Mädchenwunsches begreiflich zu machen, der statt nach Goldschmuck oder Süssigkeiten dem Bussprediger nach dem Leben steht. Das schöne Töchterlein schmeichelt erst, verspricht das berückende Schauspiel, und erlangt das Jawort der Belohnung, um dann, mit dem Aufgebot ihrer Reize, wie die Mutter sie's gelehrt, den Vater so lange zu betören, bis inzwischen sein gewährender Wink Vollstreckung fand. — Deshalb wird „die Enthauptung Johannes'" zwischen Anfang und Ende des Tanzes eingeschoben. Die Falltür des Kerkers hat sich geöffnet, der Gefangene kniet auf der Schwelle und bietet mit gefalteten Händen sein Haupt dem Streiche des Henkers dar. Dieser senkt soeben das Schwert, das er mit beiden Fäusten fasst, über seinen eigenen Nacken zurück, um es im nächsten Moment mit wuchtigem Schwunge nach vorn zu fällen, und bei diesem Ausholen heben sich seine Füsse unwillkürlich auf die Zehen empor. Ein Wächter mit Schild und Lanze stiert erwartend auf das Opfer, unter dem magischen Bann des Grausens, während ein Keulenträger halb mitleidig, halb erschrocken einen Schritt zurückweicht. So fühlen auch wir die Katastrophe, ohne dass sie uns wirklich gezeigt wird.

Sie ist geschehen, bestätigt das folgende Relief, das uns wieder in den Speisesaal des Fürsten zurückführt. Salome steht am andern Ende des Tisches, sie schlägt die Arme über die Brust zusammen, wie Mignon nach dem Eiertanz, und erblickt den erbetenen Lohn, das Haupt Johannes' in der Schüssel, die ein Diener knieend dem Herodes darbringt, und dieser weist ihn weiter an das Mädchen. — Einfach und schlicht, durch sich selber bedeutsam, ist der Abschluss dieses häuslichen Dramas, wo der beleidigten Königin das Pfand der Rache gebracht wird. Im Frauengemach auf ihrem Hochsitz thront Herodias, die Schale mit dem blutigen Preis in den Händen, den ihr gehorsames Töchterlein ertanzt hat und knieend überreicht. Kein Grausen bei der Mutter, kein Mitleid bei dem Kinde, aber auch kein Hass und keine Freude: nur der stille Triumph der siegreichen Frau, die ihren Willen erfüllt sieht. Der Mund des Anklägers ist verstummt; — aber schweigen auch seine Worte in ihrem Innern? Es ist die dumpfe Tatsache, die hier auftritt, ohne Zeugen, ohne Chorus, im eigenen Kämmerlein. Schräg gipfelt sich die Gruppe gegen den Rand zur Rechten, ja ein Türmchen auf der Halle setzt sich verstärkend auf die Schlussnote.

Dann nur noch das Finale, das uns menschlich versöhnt. Die Jünger Johannes' sind gekommen und tragen den entseelten Meister zur letzten Ruhe. Rechtshin schreiten sie, zu Dreien einander gegenüber; die vordere Reihe wird nur vom Rücken gesehen, und doch, wie wundersam prägt die fortschreitende Bewegung sich aus in den langfliessenden Gewändern, und die Sorgfalt ihres Auftretens in Rücksicht auf die teure Last! Das letzte Paar stützt auch das Haupt des Toten in seiner Lage und blickt auf seine Züge mit einer Verehrung, die vollauf für alle spricht. — Es ist meisterliche Weisheit, dass keine Andeutung der Örtlichkeit, kein Baum, kein Fels, keine Grabstätte im Hintergrund hinzugesetzt

worden, den Eindruck dieser feierlichen Prozession zu stören. So gewinnt er eine Allgemeinheit, die ihn über Zeit und Ort hinaushebt: allein in der weiten Welt, die letzte Sorge der Lieben ....

Aber der Körper des Gottesmannes wird ein heiliges Erbteil folgender Geschlechter; es ist ein kirchliches Heiligtum mit Kuppelbaldachin und Tabernakel, wo man die Leiche des Schutzpatrons der Arnostadt verwahrt. Vier Jünger senken den Körper in den Sarkophag hinab, während ein fünfter das Leichentuch um die Füsse schlägt; zu Häupten steht ein Kleriker mit der brennenden Kerze, zu Füssen der älteste der Jünger mit gefalteten Händen und gramvoller Miene, — der Träger des Schmerzes, der dem Abgeschiedenen nachklingt.

So entrollt sich das Lebensbild des Täufers in einer einheitlichen Erzählung, deren zahlreich ausgewählte Scenen in der Phantasie des Bildners völlig als Bronzereliefs empfunden und empfangen sind. Nach einer solchen Betrachtung ihres Wesens scheint es fast müssig, an den Einfall zu erinnern, dass Andrea Pisano nur die Erfindungen des Malers Giotto in seinen Erztafeln verkörpert habe. Ein vergleichender Blick auf die Geschichten Johannes des Täufers, die Giotto in Sta. Croce al fresco gemalt, genügt ja, um von der Leichtfertigkeit einer solchen Behauptung zu überzeugen. Die wichtigsten Hauptmomente werden uns an einer Kapellenwand geschildert: die Verkündigung an Zacharias; — die Geburt und Namengebung; — der Tanz der Herodiastochter und die Darbringung des Hauptes an ihre Mutter — füllen drei Abteilungen unter einander. Die Erscheinung des Engels geschieht im Freien, in Gegenwart einer grösseren Versammlung; der Altar trennt den Priester von dem Himmelsboten und legt die Handlung lahm. Bei der Geburt sieht man nur die Wöchnerin auf dem Lager mit ihren Frauen, die dienend um sie besorgt sind; nichts von der Genrescene, wie das Neugeborene gebadet wird. Das Kind wird soeben ins anstossende Zimmer zu Zacharias getragen, der den Namen niederschreibt; lebhaft und munter strebt es auf den Vater zu, aber diese unwahrscheinliche Beweglichkeit ersetzt nicht die mangelnde Ausprägung der charakteristischen Situation: statt der Anstrengung des Stummen und der Teilnahme der Familie wird mehr die Feierlichkeit des Auftritts hervorgekehrt. Lebhafteres Interesse gewährt allein der unterste Streifen, wo der Tanz und die Darbringung des Hauptes zusammengezogen sind. In der Anordnung der Speisenden mit dem Geiger zur Linken, der jugendfrisch in voller Breite dasteht, ist allerdings unverkennbar, dass Andrea Pisano dies Fresko Giottos gekannt und verwertet hat, wie sonstige Leistungen der Vorgänger damals überall benutzt wurden.[1] Dagegen ist Salome nicht bloss mit der Leyer dargestellt und von zwei Zuschauenden begleitet, sondern in der Mitte auch sogleich der Kriegsknecht eingeführt, der das Haupt des Täufers auf einer Schüssel über den Tisch reicht, vor dem er soeben niederkniet. Mitten hinein, zwischen Tanz und Musik, drängt der Dramatiker Giotto das Schreckensbild, mögen die Mittel seiner Kunst auch noch versagen, diesen Effekt in seiner vollen Wirksamkeit herauszubringen. Lahm und äusserlich vollends bleibt der Moment daneben, wo die Tochter die Gabe der Herodias überbringt. — Andrea Pisano ist nicht so heftig, nicht so leidenschaftlich und drastisch, wie Giotto, der Alles auf ein paar starke eindringliche Hauptaccente setzt; aber er ist weit überlegen in der psychologischen Durchdringung der ganzen Gestalt, in der sprechenden Darstellung des inneren

[1] Sehr lehrreich ist der Vergleich mit einem ebenso von Giotto lernenden wie von ihm abweichenden Fresko, das jüngst in S. M. dei Servi zu Siena aufgedeckt worden, und so die Eigenart der Lorenzetti erst recht offenbart.

Wesens unter der Situation des Augenblicks; denn er beherrscht als Bildner die Ausdrucksfähigkeit des ganzen Körpers weit sicherer und rechnet mit ihr überall, wo es dem Maler mehr auf Breite der Gewandung und Fülle des farbigen Reichtums ankommt. — Ebenso entscheidend ist die Ökonomie der Raumentfaltung. Der Maler neigt, wenn auch dem Stand der Wandmalerei entsprechend nur noch bescheiden, zur Ausbeutung der Tiefendimension: seine Bühne will sich ausbreiten; Seitenkoulissen eröffnen den Ausblick in die Umgebung; selbst seine Stuben und Festhallen öffnen sich schräg vor dem Auge des Beschauers. Bei dem Reliefbildner dagegen die weiseste Zurückhaltung, möglichste Einfachheit auf einem, ohnehin noch schmalen Plan, und voller Verzicht auf alles Übereinanderschieben. Nach dem einen Fehlgriff in der Wochenstube, wo ihn das Vorbild einer langen Tradition verleitet, keine malerischen Anwandlungen mehr. Man stelle sich doch vor, wie anders der Reliefstil der Bronzetür sich gestaltet haben müsste, wenn ein genialer Geist, aber eben doch ein Maler, wie Giotto, die Entwürfe für diese Scenen vorgezeichnet hätte. Wie Giotto für Reliefkunst gedacht hat, können wir ja sehen, wenn wir einen Blick auf die Schöpfungsgeschichten, auf Noah in der Weinlaube und ähnliche Stücke werfen, die — als Bilder in starken sechseckigen Rahmen — den Sockel des Campanile beleben. Mehr als alle diese Unterschiede der plastischen und der malerischen Vorstellungsweise, des lyrischen und des dramatischen Naturells, spricht aber die eigentümliche Beseelung aller Figuren und die einheitliche Gestaltung aller Scenen im Sinne seines persönlichsten Empfindens bei Andrea Pisano. Da ist die Einmischung eines fremden Elementes, die Anpassung an Vorschriften einer andersgearteten Phantasie undenkbar. Die innerste Übereinstimmung mit sich selbst beglaubigt dies Urkundenbuch in bronzenen Tafeln und macht es zur einzig wahren Offenbarung des Wesens dieser feinen, liebenswürdigen Künstlernatur.

* * *

Die engste Verwandtschaft mit diesen Gebilden der Erztür an S. Giovanni bürgt auch für die Urheberschaft Andreas da Pontedera, bei einem Paar von Marmorstatuetten, die jetzt als Unbekannte in der Opera des Domes bewahrt werden. Die eine stellt die heilige Reparata, die andere Christus selber dar. Ich vermag sie bis jetzt nicht anders zu charakterisieren, als wie ich es vor Jahren[1] versucht habe. Sta. Reparata ist eine Erscheinung von zartester Jungfräulichkeit, von einer schlichten Anmut und reinen Empfindung, wie sie der italienischen Gotik nur in ihren glücklichsten Stunden gelang. In einfachem Kleide, das von den Schultern bis auf die Zehen gürtellos herniederwallt, und ebenso glatt hinfliessendem Mantel, der, auf der Brust von einer Brosche zusammengehalten, von der linken Hand unter dem Busen emporgerafft wird, steht die schlanke Maid, mit der Märtyrerpalme in der wenig tiefer vorgreifenden Rechten, sittig und bescheiden da. Und doch, es bedarf kaum der achtseitigen, aus viereckigen Goldplatten zusammengesetzten Krone, um dem edeln Anstand noch fürstliche Hoheit zu gesellen. Auf dem vollen Nacken und Hals wiegt sich vornehm genug der runde Kopf mit dem vorquellenden, aber aufgebundenen Haar. Die weichen Formen des Gesichtes haben bei aller Regelmässigkeit und Milde einen so aristokratischen Schnitt, dass wir dem kleinen lebhaft gekräuselten Mund neben dem freundlichen Lächeln, das er uns zeigt, auch wol

[1] Im Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen 1887: „Vier Statuetten der Domopera in Florenz".

ein schelmisches Witzwort, eine überlegene Zurechtweisung zutrauen. Christus ist als der herzgewinnende Meister, der allzeit milde Lehrer mit einem Buch im Arm und leise erhobener Rechten dargestellt. Es ist der Typus eines Sanftmütigen mit weichem in der Mitte gescheiteltem Haupthaar, das weit in die Stirn reichend sorgfältig seitwärts hinter die Ohren gestrichen worden, mit ebenso weichem, nicht gerade vollem und kurz gehaltenem Bart, der die freundliche Mundpartie freilässt. Die schlichte, bis auf die nackten Füsse herabfliessende Tunica und das Manteltuch, das um die Schultern gelegt, in massvollen Bogenlinien niederhängt, zeigt ganz die harmonische Behandlung wie bei den schönsten Gestalten der Bronzereliefs. Dazu ist die technische Bearbeitung des Marmors von einer Sorgfalt und Weichheit, dass sie bis in die feinsten Nüancen der Oberfläche hinein die intimste Empfindung seines milden Schönheitssinnes offenbaren.[1]

Eine Reihe von Apostelfiguren, die jetzt im Saal der Marmorskulpturen und auf der Treppe des Museo Nazionale aufgestellt sind, darf wol dem Atelier des Meisters von Pontedera zugeschrieben werden. Sonst hat Andrea selbst vor allen Dingen an den sechseckigen Reliefs am Untergeschoss des Campanile mitgewirkt, deren Ausführung ihn eine Zeit lang aufs engste mit Giotto verband, bis nach dem Tode dieses ersten leitenden Meisters auch der Bau selbst (1337—42) in seine Hände kam, dessen zweites Doppelgeschoss mit je vier Nischen und einem schmalen Fenster an jeder Seite von ihm herrührt, durch vortretende Lisenen dazwischen sehr deutlich als Zutat eines strengeren Gotikers von dem Sockelbau Giottos unterschieden, zu dessen nationalerem Stil der Nachfolger Andreas, Francesco Talenti, zurückkehrt. Den eigenen Anteil Andrea Pisanos an dem achteckigen Relief erkennen wir besonders in den Darstellungen der Medicin, der Jagd, der Weberei, der Schifffahrt, im Herkules als Feind der Wegelagerer, im Pflüger und im Wagenlenker, während die ersten Reliefs der Frontseite, von der Erschaffung des Menschen bis zu Noah und zum Sterngucker, ebenso wie die Darstellung der Architektur, Skulptur und Malerei am ehesten noch die Entwürfe Giottos, die Denkweise eines Malers erkennen lassen.[2] Die fünf letzten Reliefs mit dem Trivium und Quadrivium darin gehören schon Luca della Robbia, und kamen erst 1437—1440 hinzu.

Die Urkunden der Domverwaltung von Orvieto, wo Andrea am Ende seines Lebens als leitender Meister gewaltet, wissen freilich noch von einer „Majestas“ zu berichten, die er im Jahre 1348 geschaffen. Sie durfte bis vor kurzem in der thronenden Madonna unter dem bronzenen Baldachin über dem Hauptportal der berühmten Domfassade vermutet werden, die wegen eines gleichfarbigen Anstrichs ebenfalls für einen Bronzeguss galt.[3] Neuerdings erst ist dieses, bisher an seinem Standorte nur schwer sichtbare, Werk photographiert worden, so dass es möglich wird, auch seinen Stilcharakter zu bestimmen.[4] Darnach darf es nicht mehr für Andrea Pisano oder seinen Sohn Nino,

[1] Bode nimmt auch einen holzgeschnitzten Crucifixus im Berliner Museum (No. 25) für Andrea Pisano in Anspruch. Vgl. Beschreibung der Bildwerke . . . Berlin 1888, p. 11 (mit Abbildung).

[2] Näheres vgl. in dem oben angeführten Aufsatz im Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen 1887. Zu ähnlichen Ergebnissen gelangt neuerdings auch Julius v. Schlosser im Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1896 (XVII).

[3] Vgl. Preussische Jahrbücher 1889. LXIII, wo dieser Aufsatz zuerst erschien, S. 117 u. Milanesi Vasari, Opere I. 495, 3.

[4] Fotografia Luigi Armoni, Orvieto.

der ihm im Amt des Caputmagisters am Dom von Orvieto gefolgt ist,[1] in Anspruch genommen werden, sondern die thronende Madonna gehört, ganz ebenso wie die Engel, die den Baldachin über ihrem Haupt zurückschlagen, mit den Reliefskulpturen der Pfeiler unten zusammen, d. h. zu dem wunderbaren, in Italien fast einzig dastehenden Marmorschmuck dieser Art, — in dem ich übrigens schon lange die Hand eines auch an S. Martino in Kinsica zu Pisa nachweisbaren Meisters (Propheten, Deborah u. s. w.) erkannt und von den Schöpfungsgeschichten unterschieden habe,[2] die meiner Überzeugung nach völlig französische Schulung aufweisen.

Die „Maestà", die Andrea Pisano für den Dom von Orvieto gearbeitet hatte, muss also als verloren gelten. Von seinem Sohn Nino besitzt aber das Museo dell' Opera ein bisher fast unbekanntes Meisterstück (No. 82) in einer Madonna mit dem bekleideten Knaben auf dem Arm, — eine Marmorstatuette, mit Spuren der Vergoldung an Haar und Gewändern und bemalter Innenseite des Mantels, durch deren Hervorhebung als Ninos eigenhändige Arbeit wir an dieser Stelle den Unterschied der weicheren und volleren Formen des Sohnes von der strengen Schönheit seines Vaters kennzeichnen möchten.

So wesentlich unsere Kenntnis des Letzteren auch die Marmorstatuetten der Domopera in Florenz, seinen Christus und seine heilige Reparata gewonnen hat, wie durch die genauere Bestimmung seines Anteils an dem Reliefschmuck des Campanile, immer stehen noch die Bronzetüren des Baptisteriums mit seinem Namen „Andreas. Ugolini. Nini. De. Pisis. Me. Fecit. A. D. M. CCCXXX" in erster Linie, wenn es gilt, die Originalität seines Wesens zu erfassen und in ihrem vollen, durch florentinischen Lokalpatriotismus und sein Märchen von Giotto ungeschmälerten, Eigentumsrecht anzuerkennen. Hier hat er die wundervolle Verbindung italienischen Schönheitssinnes mit den Stilprincipien französischer Gotik verwirklicht, wie sie nur ihm gelingen konnte, um hernach durch Lorenzo Ghiberti zur Vorbereitung der Renaissance zu werden.

* * *

Es giebt Seelen, denen jede Abfindung mit der Aussenwelt Missstimmung und Schmerz bereitet. Jede Erfahrung des Lebens wird ihnen zum Kampf und hinterlässt in ihrem Innern die Spuren des Tumults; ja, es ist, als ob ein Verbrennungsprozess vor sich gehe, dessen Asche und Trümmer der Aufnahme neuer Eindrücke im Wege sind und selbst wieder neue Verwicklungen herbeiführen. Es giebt andere, die jedem Ereignis rein und empfänglich gegenüberstehen, überall das innere Gleichgewicht bewahren oder nach kurzer Frist wieder herstellen, und aus den ernstesten Prüfungen harmonisch geläutert hervorgehen.

Sind aber diese Seelen künstlerisch veranlagt, so haben die Schöpfungen der Ersteren stets das Schicksal, dass die Rechnung nicht völlig aufgeht. Sie bewirken trotz aller grossartigen Erhabenheit, die gerade an ihnen uns häufig zur Bewunderung hinreisst, am Schluss doch einen unbefriedigenden

[1] Luzi, Duomo di Orvieto 1886 p. 362.

[2] S. Martin v. Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter, Breslau 1890, S. 165. — Marcel Reymond, der in seiner Sculpture Florentine, Florence 1897 diese Scheidung zweier Schulen wiederholt, hat merkwürdiger Weise den französischen Stil der Schöpfungsgeschichten nicht erkannt.

Eindruck. Sie scheinen immer noch einen Rest, eine Schlacke, ein ungelöstes Rätsel zu enthalten, das vergebens zu bemeistern versucht ward. Die Andern dagegen scheinen uns wie Offenbarungen der Schönheit selbst; wir sind geneigt, ihrem Urheber nicht das volle Eigentumsrecht beizumessen, ja wir schätzen wol gar dies glückliche Gelingen weniger hoch, weil wir von den Mühen nichts merken und von der Arbeit, die solche Vollendung erfordert.

Sie gleichen dem tiefblauen Alpensee, der auch wol, wenn der Föhn ihn peitscht, majestätisch aufbraust, mit mächtigen Wogen seine innersten Tiefen durchwühlt; — wenn der Sturm vorüber ist, liegt er bald wieder ruhig da, durchsichtig und klar bis zum Grunde, die ganze Umgebung an seinen Ufern spiegelt sich in der glatten Fläche, und der Mond und die Sterne schauen glitzernd hinein. — Solch ein Künstler ist Andrea Pisano, und darin gleicht er einem Raphael. Seine Gestalten gehen leicht und unverkümmert aus seinem Innern hervor, wie er sie gewollt hat, geläutert und rein wie die Seelen aus dem Purgatorio. Kaum Anderes als edle Empfindungen prägt sich in ihren Zügen aus, und ihre schlichten weichen Gewänder umfliessen die Körper, gleichwie die langatmigen feierlichen Töne der Orgel die Singstimme des Menschen begleiten und alle Hörer mit hinausheben in höhere Sphären.

Spinello Aretino, Galerie in Siena

SANTA CATERINA IN ANTELLA

Wer an einem heiteren Sonntag die Hügel und Täler in der Nähe von Florenz durchwandert wird immer aufs Neue beglückt durch die herrlichsten Ausblicke auf die Stadt am Arno, oder hüben und drüben auf die Höhen von Fiesole und San Miniato. Dieser reich bebaute, mit Dörfern, Villen und Häuschen übersäte Boden, der in mannichfaltigen Wellen von den Bergen herabsteigt bis ans Ufer des grossen Flusses in der Mitte, diese wolgepflegten Ölgärten und halb vernachlässigten Parkanlagen. — Alles weit und breit atmet eine unbeschreibliche Anmut, als wehe noch ein Hauch des alten Genius toskanischer Kunst durch diese lächelnden Gründe.

Und windet sich unser Pfad hinunter, zwischen den Mauern entlang, zu den Flüsschen und Bächen, die zum Arno streben, dann ist im grünen Tal auch die Einsamkeit willkommen und sonntägliche Stille, fernab vom geräuschvollen Treiben der Stadt.

Hier draussen ist alles in heiterer Ruhe. Kein Drängen, kein Hasten um die Wette. Und das Wandern durch die freie Natur versetzt uns in den frischen, gesunden Zustand des Gemüts zurück, wo wir empfänglich sind und rein für die Eindrücke des Schönen. Diese Stimmung ist die rechte bei dem Ziel, dem wir zupilgern: vor uns, zwischen Ponte a Ema und Bagno a Ripoli, liegt ein kleines Oratorium, das im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts von oben bis unten mit Freskomalereien geschmückt worden, nach der Heiligen, der es geweiht ist, Santa Caterina delle Ruote genannt.

Schon an der Vorderseite des Kirchleins grüssen, wenn auch nur schattenhaft noch, vier Heiligengestalten in spitzbogiger Umrahmung, eine Halbfigur der Madonna mit Engeln in der Türlünette und Propheten mit Schriftbändern, die aus Rundfenstern herniederschauen. Ein Pultdach, das darüber aus der Wand hervortritt, hat sie schirmen sollen; aber Regen und Sonne der fünf Jahrhunderte, die darüber hingegangen, haben sie fast bis zur Unkenntlichkeit verwaschen und verbleicht.

Das Innere besteht aus einem rechteckigen Hauptraum, der durch einen Gurtbogen auf schwach vortretenden Pfeilern in zwei Quadrate geteilt, mit Kreuzgewölben überspannt ist, und aus dem niedrigeren Altarhaus, das auf quadratischem Grundriss kleinerer Ausdehnung erbaut, sich im rundlichen Spitzbogen gegen das Langschiff öffnet. Die vordere Hälfte der Kapelle zeigt gegenwärtig nur weisse Wände und Deckenfelder mit einer ornamentalen Einfassung der einzelnen Abteilungen, die bei der neuesten Herstellung nach dem Muster des alten Schmuckes ausgeführt worden. Es ist auch unwahrscheinlich, dass sie jemals bemalt waren; denn die Legende der Titelheiligen beginnt in der anderen Hälfte, an der rechten Wand links vom Beschauer, also von innen her, und ausserdem ward die Arbeit des Malers durch ein unvorhergesehenes Ereignis auf den ersten Cyklus von Darstellungen beschränkt. Das Kirchlein gehörte damals zum Landsitz der alten Familie Alberti, die einst in der Flur von Antella begütert war, bis Messer Benedetto mit seinen Söhnen im Jahre 1387 aus Florenz verbannt und das Eigentum des liberalen Volksfreundes konfisciert ward.[1] So konnte er vor seiner Pilgerreise nach Palästina, die er zu Schiff von Genua antrat, nur in seinem Testament bestimmen, dass die letzte Scene aus der Legende der heiligen Katharina, welche damals noch fehlte, auf dem oberen Wandfeld über dem Chorbogen hinzugefügt werde. Bei der Rückkehr aus dem heiligen Lande starb er, kurz nach seiner Frau, die ihn begleitet, auf der Insel Rhodus. Seine Güter wurden verkauft, und das von Antella gelangte in den Besitz der Venturi. Ein Abkömmling dieser Familie, Angelo, Bischof von S. Severo, liess 1626 die Gemälde im Altarhause übertünchen, ein Fenster darin einbrechen, und bald ward die ganze Kapelle entweiht, zu profanem Gebrauch als Heuschober preisgegeben. Erst in unseren Tagen erwarb Professor Giuseppe Poggi die Villa, liess das Oratorium restaurieren, die Malereien sorgfältig reinigen, ohne einem modernen Pinsel die Berührung der alten Überreste zu gestatten, und erhielt so ein Denkmal, das in diesem Zustand mit jedem Jahrzehnt uns kostbarer wird.

Denn das Werk, das uns heute hergelockt wie schon manches Mal, ist nicht von unberühmter Hand geschaffen. Kein untergeordneter Künstler, wie man ihn auf Dörfern erwarten mag, sondern ein vielbegehrter Meister ward von Benedetto degli Alberti, dem reichen florentinischen Kaufherrn, zum Schmuck seines Landsitzes berufen. Es ist Spinello di Luca von Arezzo, gewöhnlich Spinello Aretino genannt, den derselbe Auftraggeber zugleich in der Sakristei von San Miniato al Monte mit der Legende seines Namensheiligen Benedikt beschäftigt. Auch diese Malereien werden in dem Codicill zum Testamente vom 11. Juli 1387 zugleich mit denen zu Antella erwähnt. Trotzdem ist die Kapelle Santa Caterina mit den unbezweifelbaren Leistungen des Aretiners in der Kunstgeschichte so gut wie garnicht bekannt. Selbst Crowe und Cavalcaselle wie Burckhardts Cicerone haben sie

[1] Vgl. L. Passerini, Gli Alberti di Firenze, Genealogia, storia e documenti. parte II[a] pag. 186ff. Firenze 1870.

vergessen. Und doch hat sich gerade, seitdem in der Sakristei von S. Miniato eine gründliche Restauration stattgefunden, der authentische Wert dieser gleichzeitigen Gemälde bedeutend gesteigert. Ja, auch abgesehen von der historischen Wichtigkeit, wird dies bescheidene Oratorium bei Ponte a Ema gar manchem Freunde alter Kunst den wärmsten Anteil abgewinnen; denn in dieser ländlichen Umgebung wirken die Bilder auf den schlichten Wänden so ergreifend und mächtig gleich der persönlichsten Erinnerung an vergangene Kinderträume.

Sie schimmern uns so freundlich aus der Tiefe entgegen, in ihren halbverblichenen Farben und ihren halb verschwebenden Personen, dass uns der Märchenduft gefangen nimmt, wie solch ein Inhalt soll und will. Treten wir durch den schlichten Vorraum in das farbige Sanktuarium, so schauen von der Leibung des Gurtbogens die zwölf Apostel aus rautenförmigen Rahmen nieder, und unter dieser Reihe von Brustbildern stehen hier S. Franciscus, dort S. Ludwig von Toulouse in ganzer Figur. Im Kreuzgewölbe sehen wir aus blauem Himmelsgrund die vier Evangelisten mit ihren Attributen hervortreten. Beide Vollmauern darunter sind durch Ornamentstreifen in je vier Felder geteilt, während die Schlusswand über dem Bogen des Chores eine breite Fläche, unterhalb links und rechts zwei schmalere Ausschnitte bietet. Darin erscheint links S. Antonius, der Abt, von dem nur noch die obere Hälfte erhalten ist, seit Angelo Venturi, der Bischof, die Tür zur Sakristei ausbrechen und den steinernen Architrav mit seinem Namen und Wappen einsetzen liess.

Rechts steht noch heute in ganzer Figur die Hauptheilige S. Katharina von Alexandrien mit ihrem Marterwerkzeug, dem Rade, neben sich, etwas flüchtig und leer behandelt und abweichend von dem lieblichen Frauenbild der Historien selbst. Neben ihr oben im spitzbogigen Wandfelde beginnt die Erzählung ihres Lebens.

„Wie Santa Caterina und ihre Mutter mit einiger Begleitung zum frommen Einsiedler herauskommen, um seinen Rat zu hören“[1] lautet die erste Unterschrift in damaligem Italienisch. Vor der engen Behausung zur Rechten, unter deren Schirmdach aus breitem Fenster ein langbärtiger Greis wie aus einem Beichtstuhl hervorschaut, haben auf steinernen Bänken die jungfräuliche Königin und ihre verwitwete Mutter Sabinella Platz genommen. Blondlockig und jugendfrisch hebt die Heilige ihr Antlitz zu dem Alten auf, der sie belehrt — ja, ihre Handbewegung scheint zu verraten, dass sie nicht nur ruhig empfangend zuhört, sondern der natürlichen Anlage folgend auch hier schon ihre weibliche Dialektik versucht. Bewundernd und andächtig lauschen die Begleiter, die in stattlicher Schaar zur Linken stehen, wo im Hintergrund die Türme der Stadt Alexandrien, selbstverständlich in toskanischer Trecento-Architektur zum Vorschein kommen. Die ganze Familie muss dabei sein, wie noch heute die rein persönliche, intimste Angelegenheit eines Mitgliedes von sämtlichen Angehörigen, Freunden und Gevatterinnen mitverhandelt wird. Eine Matrone in nonnenhafter Tracht mit zwei jungen Mädchen zur Seite bilden ein würdiges Gefolge. Im Vordergrund jedoch erregt eine Gruppe von Männern für sich Interesse; denn sie erscheinen im zeitgenössischen Kostüm des Malers und sind gewiss der Wirklichkeit entnommen. Ein bärtiger Signore im besten Mannesalter, gefolgt von seinem Hunde, neben ihm ein Jüngling in derselben vornehmen Kleidung, hinter ihm

[1] Qui diprima di dimostra come Santa Katherina e la madre con certa compagnia venero per consiglio a questo S. Romito.

aber ein anderer Mann, der mit der Hand die Schulter des Herrn berührend den Kopf vorstreckt, um ihm ins Ohr zu flüstern. Haben wir in ihnen etwa Messer Benedetto degli Alberti, den Stifter der Gemälde, mit seinem jungen Sohn Lorenzo, dem Vater des Leon Battista Alberti, und einem vertrauten Geschäftsführer des reichen Handelshauses oder dem Fattore des Gutes zu erkennen, wie sie beim Beginn der Arbeit in glücklichen Verhältnissen und reger Tätigkeit lebten? Und bliebe als Letzter, doch nicht Geringster in der Mitte dieser Zuschauer der vollbärtige Mann im hohen hellen Hut als Meister Spinello Aretino selbst übrig?

Den jungen Sohn und die alte Klosterfrau finden wir auf dem folgenden Bilde wieder, das uns erzählt: „wie Santa Katharina voll Glauben und Frömmigkeit vom Eremiten die heilige Taufe empfängt.“[1] Sie kniet mit gefalteten Händen vor dem Gehäus des Einsiedlers, während hinter ihr zwei dienende Frauen das Wasserbecken tragen, die Nonne gleichsam als geistliche Erzieherin andächtig zuschaut, und der Jüngling derweil die Krone hält. Rechts, der Heiligen zugewendet, knien noch zwei andere Frauen und runden so die feierliche Gruppe trefflich ab. Den Mittelpunkt bildet in jeder Beziehung die anmutige Erscheinung der jungen Königin, der zu Ehren droben in den Lüften ein Engelreigen herniederschwebt.

Diese beiden Bilder des rechten Bogenfeldes sind am besten erhalten und zeigen uns den Meister von seiner liebenswürdigsten Seite. Während in den Geschichten des heiligen Benedikt droben in San Miniato immer das einförmige Mönchsgewand wiederkehrt und allerlei künstliche Mittel aufgeboten werden müssen, um etwas Abwechselung in die Klostergeschichten zu bringen, so bewährt der Maler hier eine Frische der Auffassung, wie sonst nur in den schlichteren Scenen des Marienlebens in Siena oder der Verkündigung in Arezzo. Dazu entwickelt er bereits die räumliche Umgebung, Landschaft und Stadtansicht mit einem malerischen Sinn, der an Ghiberti vorausmahnt.

Leider nicht unversehrt sind dagegen die beiden anderen Bilder. Die Feuchtigkeit hat die unteren Teile sehr angegriffen und fast ein Drittel der Malerei vernichtet. Aber auch so noch erkennt man den selben Geist und die wachsende Freiheit der Bewegung im Raume. Der Einsiedler hat der frommen Jungfrau den Heiland als himmlischen Bräutigam empfohlen und ihr ein Madonnenbild geschenkt, jetzt kniet sie verehrend vor diesem Bilde und vertieft sich innig in den Anblick des Mariensohnes. Neben der Kapelle aber, wo sie es aufgehängt, ist ihr Schlafgemach, und dort werden ihr die Worte des Lehrers und die Sehnsucht des eigenen Herzens zum lieblichsten Traume, der all die Wünsche ihres unschuldigen Gemütes befriedigt. Maria selbst ist erschienen, hat sich mit dem Söhnlein auf dem Schoss neben der Bettstatt niedergelassen, und schwebende Engel bilden mit einem Teppich den Thron für die Königin des Himmels, während ein schönheitstralendes Gefolge von Seraphim sich ihr zur Seite schart. Caterina selbst aber darf niederknien vor den Himmlischen, wie sie vor dem Bilde gekniet, und Maria fasst ihre Hand, um sie dem Sohne zu verloben, der ihr den Ring an den Finger steckt. Diesen Traum sehen wir leibhaftig vor uns, zur Wirklichkeit gesteigert, wie er es für die Heilige ward, die erwachend den Ring an ihrem Finger als Bestätigung fand.

Nun handelt sie fortan in dieser Überzeugung. Selbst zum Kaiser Maxentius geht sie, wie er

[1] In questa seconda storia si dimostra come Santa Katherina con molta fede e devotione riceue il santo batesimo dal romito.

im Tempel den Götterbildern opfert, und stellt ihm in Gegenwart der Priester und der Räte, der Leibwache und des Heidenvolkes die Verwerflichkeit des Götzendienstes vor, indem sie mit dem Aufwand ihrer philosophischen Bildung, wie ihrer weiblichen Beredsamkeit die überlegene Allmacht des ewigen Schöpfers dartut. Auch hier ist die Scene geschickt angeordnet und bezeichnender Weise räumlich erweitert. Nicht in das Innere des Tempels, wie wir erwarten, versetzt uns der Maler, sondern auf einen freien Platz, wo links der Thron des Herrschers, rechts eine Loggia mit dem Götzenbild einander gegenüberstehen, während Katharina zwischen beiden die Mitte hält; der andächtige Eifer der Heiden, die knieend anbeten, der Tubabläser und Priester, deren vornehmster missmutig zur Heiligen herumschaut, das staunende Lauschen ihrer Hörer und die befehlende Gebärde des Tyrannen, der sie zwingen will, dem Idol zu huldigen, — Alles wirkt dramatisch zusammen und entfaltet sich offen vor unseren Augen. Es ist eine glückliche Vereinigung von Idealität und Beobachtung des Lebens, die verständlich wird, ohne aus dem gehobenen Ton der Legende in die Wirklichkeit des Alltags zu fallen.

Katharina hat den Kaiser selbst im Innersten erschüttert. Das ist ihr höchster Triumph, aber auch ihr Schicksal. Es war ihre Schönheit, die ihn mit ergriffen. Er lässt die Weisesten aus allen Teilen seines Reiches kommen und versammelt sie, um gegen Katharina zu disputieren; aber sie bleibt unbeweglich, ja es gelingt ihrer glänzenden Dialektik auch, die Philosophen zu bekehren.[1] In einer länglichen Loggia mit Kuppelraum am Ende, wo der Kaiser thront, zeigt uns der Maler die Weisen vor Maxentius versammelt; sie sitzen zu dreien auf den Bänken vorn und in der Tiefe, während rechts Katharina dem Eingang nahe steht, wo zwei Krieger sie überwachen. In vornehm bescheidener, aber beredter Haltung antwortet sie den Einwürfen des Einzigen, der noch die Hand demonstrierend ausstreckt. Alle anderen horchen schon ergeben, ernst nachsinnend, staunend überwunden, und der Schlaueste selbst blickt auf den Monarchen, wie flüsternd, dass der Streit verloren sei.

„Wie der Kaiser Maxentius die Weisen verbrennen lässt und die heilige Katharina sie ermahnt, fest zu bleiben im Glauben an Gott", lautet die folgende Unterschrift.[2] Lichterloh schlagen die Flammen rings um die Bekehrten empor. Wieder sitzt der Kaiser unter seinem Baldachin vor dem Palast, wie beim ersten Auftreten Katharinas gegen den Götzendienst; die Wache umgiebt ihn, aber er lässt es geschehen, dass die Christusbraut, die vor dem Feuertod erbeben sollte, glaubensmutig zu den Duldern redet und sie tröstet, dass sie noch nicht getauft worden.

Nach einem solchen Autodafé wird denn doch auch Katharina ins Gefängnis geworfen;[3] aber vom Gitter ihres Käfigs aus predigt sie den Wächtern, und der Hauptmann Porfirio mit seinen zweihundert Rittern bekehren sich zu ihrem Glauben. Nachts aber besucht sie der himmlische Bräutigam mit seinen Engelscharen, und überirdischer Lichtglanz stralt aus dem Kerker. Beide Momente schildert das nächste Fresko der unteren Reihe, indem uns zugleich dort die Aussenseite, hier das Innere des geräumigen Verliesses, oder richtiger offenen Käfigs auf der Strasse, gezeigt wird.

1 Come Masentio Imperadore fece raunare gli suoi savi che disputassero contro la sapientia et fede de Santa Katherina — sagt die erste Unterschrift des Bogenfeldes gegenüber.

2 Come Masentio Imperadore fece ardere gli savi e come santa Katherina gli conforta che stieno fermi ad dio.

3 Come Sca Katherina fu messa in prigione e come Porfirio Capitano de doicento caualieri tucti si convertiero a Sca. Katherina.

Unter den gläubig gewordenen ist auch die Gattin des Kaisers selbst; denn die folgende Inschrift besagt: „Wie Kaiser Maxentius den Urteilsspruch fällt, dass die Königin und der Hauptmann Porfirio mit den zweihundert Reitern sämtlich geköpft werden sollen.“[1] Und diese Massenhinrichtung soll der Künstler den Christenmenschen zur Erbauung vor Augen stellen? — Andere Zeiten haben es verlangt zur frommen Erschütterung der Gläubigen, um der Härtigkeit ihrer Herzen willen, wie z. B. die grausamen Zeiten der Gegenreformation und des dreissigjährigen Krieges. Heute würde es vielleicht auf einer Ausstellung Furore machen, um der Wahrheit der absichtlich ausgesuchten Blutscene willen, wenn man auch statt der Herzenshärtigkeit unseres Publikums lieber die Überreizung unserer Nerven als Motivierung anführt. Doch das nebenbei! wozu dieser Seitenblick? Spinello Aretino gehört noch zu den glücklichen Idealisten, die alles verklären und veredeln, was ihre Hand berührt. Wol ihm und seiner Gemeinde! Ihnen genügt noch eine Andeutung des furchtbaren Mordens auf Tyrannenbefehl. Nur ein Henker arbeitet; zwei Opfer liegen bereits gefällt am Boden, ein drittes harrt zur Seite knieend, und der Hauptmann empfängt gerade den Streich, während eine andere kleine Zahl gefesselt — von der Leibwache behütet — im Kreise steht, und droben vom Söller Maxentius und die Königin zuschauen. Neben der Weisheit des Malers in der Beschränkung, liegt zugleich die Schranke seines Kunstvermögens: die Bewegung des Henkers, wie er zum Hieb ausholt, lässt doch zu wünschen übrig und scheint der tänzelnden Bravour des Fechtbodens mehr als dem grausamen Ernst der Richtstätte zu entsprechen. Da werden wir eben erinnert, dass der gewaltige Fortschritt, nach dem dieser Künstler fühlbar genug hinstrebt, doch erst der folgenden Generation gelingen konnte, und rufen uns wol die Geschichten der heiligen Katharina in San Clemente zu Rom ins Gedächtnis, wo gerade dieser Schritt mit besserem Erfolge versucht wird.

Das ist überhaupt das Eigentümliche in der Kunst Spinello Aretinos: er gehört einer Übergangsperiode an, der die altgewohnten Formen, die ererbte Ausdrucksweise nicht mehr genügt, aber ein neues noch nicht gelingen will. Überall entdecken wir Spuren des eifrigen Strebens, über das Hergebrachte hinauszukommen; doch die Mittel, welche die Schulung an die Hand gegeben, die erforderlichen Vorkenntnisse und Fertigkeiten, die man in der Jugend bereits erlernen und einüben muss, reichen nicht aus, das Wollen in freiem Vollzug zu erfüllen. Daher das Gespannte in den Malereien Spinellos, besonders, wo er, wie bei historischen Erzählungen, gerade sein Neues zu sagen hätte. Daher erscheint die Ausführung in gewisser Beziehung zu flüchtig, wenigstens soviel minder sorgsam und liebevoll im Einzelnen als die seiner Vorgänger; aber wir sind ungerecht, wenn wir nur dieses tadeln, ohne zu bemerken, wie sehr seine volle Anstrengung auf das Festhalten lebendiger Motive, auf dramatische Steigerung des Geschehens, auf wirkliche Handlung gerichtet ist — ein Drang nach vorwärts, dem die fleissige Glätte des Längstbekannten und Selbstverständlichen notwendig zur Nebensache wurde. Und da uns Spinello Aretino gerade als Historienmaler wichtig und bekannt ist, so bestimmt sich unser Urteil leicht zu einseitig nach dem, was er wirklich zu leisten vermocht. Wer aber die Geschichte in ihrer Entwickelung verstehen will, dem ist gar oft das Verständnis des Wollens viel mehr zu wünschen, als die Wertbemessung des Könnens; denn dieses ist abgetan, jenes bewirkt das Werden.

[1] Come Masentio Inperadore diede per sententia che la reina e Porfirio Capitano ed i doicento caualieri fussero tucti decapitati.

Spinellos Erzählung der Katharinenlegende setzte sich einst im Altarhaus fort. Auch hier boten unter dem Kreuzgewölbe die Lünetten und Wandfelder Platz für je eine Scene, wie die Enthauptung der Königin, Katharinens Weigerung dann die Gattin des Kaisers zu werden, und ihr eigenes Leiden. Aber gegenwärtig ist alles übertüncht und scheint unrettbar verloren. Links schimmert nur noch der Kopf der Heiligen mit dem Nimbus durch. An der Fensterseite zwei einzelne Heiligenfiguren; rechts, deutlicher als das übrige, die wunderbare Errettung aus der Marter, die ihr zugedacht war, und deren lebhafte Darstellung offenbar den Beinamen des Kirchleins „delle Ruote", Sankt Kathrin' mit den Rädern, veranlasst hat. Man sieht die Heilige dazwischen stehen und die Henkersknechte setzen eben die scharfgezahnten Maschinen in Bewegung, um den Leib der Jungfrau zu zerfleischen. Da fährt wie ein Blitz der Engel des Herrn herab und zersplittert die Räder, ehe sie noch fassen, in tausend Stücke, dass die Peiniger getroffen oder bestürzt entweichen.

Wolerhalten ist dagegen der Abschluss des Ganzen. Über dem Eingang zum Chore war noch ein Feld der Schmalwand in dem Hauptraume übrig geblieben, als am 11. Juli 1387 der Stifter dieser Malereien als Verbannter in Genua das Codicill zu seinem Testament machte, das uns erhalten ist, und so die Möglichkeit gewährt diese Fresken, wie die Sakristei von S. Miniato mit wünschenswerter Genauigkeit zu datieren. Damals glaubte Benedetto degli Alberti zunächst nur auf zwei Jahre seine Vaterstadt meiden zu müssen und fürchtete kaum, dass die Gegner so mächtig würden, ihn und die Seinen für einen Rebellen zu erklären und so seiner Güter zu berauben. Deshalb beauftragte er seine Angehörigen und Vertreter daheim, dass die Aussenseite des Chores seiner Kapelle zu Antella mit der Bestattung S. Katharinens auf dem Berge Sinai ausgemalt werde und der Platz vor dem Kirchlein ringsum aufgemauerte Sitze erhalte. Zu den Seiten des Bogens, der das Altarhaus öffnet, sehen wir die beiden vorangegangenen Scenen, links Katharinens Abführung aus dem Kerker und rechts ihre Enthauptung, in der Mitte darüber „wie die Engel ihren Körper nach dem Berge Sinai tragen" und in einem Sarkophage zur Ruhe betten. Noch einmal hat der Maler für seinen Gönner Benedetto, wol noch ehe die Kunde von seinem Tode, am 13. Januar 1388, aus Rhodus herüberkam, die ganze Kraft zusammengenommen und seinen echten Schönheitssinn bewährt. Er weiss die Schlussaccorde energisch zu greifen und das Drama, das so lieblich beginnt, so tragisch sich steigert, auch versöhnend und harmonisch zu schliessen. Ungemein hübsch ist der schmale Ausschnitt, wo ein bärtiger Krieger, entschlossen aber ehrfürchtig, Hand anlegt, die königliche Jungfrau zu binden. Auf der anderen Seite ist der Streich geschehen: enthauptet liegt der Körper am Boden, während der Henker das Schwert zurückstösst. Droben aber auf dem Berge wird der entseelte Körper von zwei Engeln ins Grab gesenkt; ein dritter schwingt das Rauchfass und ein Chor von andern singt knieend zu Häupten und zu Füssen der Heiligen ein Requiem. Gerade diese knieenden Engel gehören zum Besten, was Spinello überhaupt gelungen, und erinnern abermals wie der Anfang an den geistesverwandten Bildner Lorenzo Ghiberti.[1]

[1] Der Artikel erschien zuerst in der National-Zeitung (Berlin 25. Dec. 1888). Die Photographieen von Alinari sind alt und lassen zu wünschen übrig. Eine neue Aufnahme des Ganzen, die Brogi versprochen hatte, wäre dringend geboten. Das Erdbeben war eine Mahnung und hat die Kapelle vielleicht vollends gefährdet.

DIE STATUEN AN ORSANMICHELE

Es ist Markttag. Die Bauern sind vom Lande in die Stadt gekommen und drängen sich auf der Piazza della Signoria und hinein in die Via Calzajoli in hellen Haufen um die Zwischenhändler und Mäkler. Feilschend und schwatzend vollführen sie ein ununterbrochenes Gesumme, das den Grossstädter aus dem Norden, der sich gerade hier hindurchwindet, an die Hamburger Börse erinnern muss, wo er nichts weiter vor sich hat als diesen geschäftigen Bienenschwarm, nur eingefangen unter Dach und Fach, und so allmählich städtisch abgefeimt. Waren es doch die Urväter der heutigen Florentiner, die den Brauch ihres Handels und Wandels auf Markt und Gassen hinaustrugen in die weite Welt, wo noch jetzt ihre heimischen Ausdrücke bei allen Geschäften im Schwange sind. Warum drängt sich der kleine Mann vom Lande und der Verwalter des grössern Grundbesitzers mit dem Aufkäufer und Agenten der Stadt von dem geräumigen Platze — wie aus einem Riesensaal in enge Nebengemächer — gerade in die schmale Gasse, die zum Domplatz führt? Warum schieben sich die Gruppen, den ab- und zufahrenden Wagen und den durcheilenden Fussgängern zum Trotz, nur ins erste Ende dieser Verkehrsader hinein und verteilen sich in die Seitengässchen und Durchgänge, bis die ganze Kirche S. Carlo umlagert ist? — Es spielt ein Stück uralter Gewohnheit dahinein. Denn hier, gegenüber dem jetzt geschlossenen Kirchlein des Borromäers, das früher S. Michael geweiht war, stand einst das Getreidelager der Stadt mit seinem uralten Heiligtum der Maria und ihrer Mutter Anna, die seit 1343, da an ihrem Festtage die Tyrannei des Herzogs von Athen ein Ende nahm, neben der Mutter Gottes hier verehrt ward.[1] Es ist das nämliche Gebäude, bei dem auch wir Halt machen; ein rechteckiger Kasten von drei Geschossen übereinander, ringsum frei, nur an der Rückseite mit dem Häuserkomplex dahinter durch einen später angelehnten Schwibbogen zusammenhängend, der bequemern Zugang nach oben gewährt. Niemand wird eine Kirche darin vermuten. — Das ganze viereckige Gebäude, mit zwei schmaleren Seiten als Front und Rücken und zwei längeren in der Tiefenrichtung, gleicht mehr einem Palast als einem Tempel. Das untere Geschoss war ursprünglich offen; man sieht noch deutlich die festgefugten Pfeiler aus Haustein mit verbindenden Bögen darüber und ihrem Zusammenhalt bis ans erste Gesims sich von dem Füllwerk dazwischen unterscheiden. Je zwei Arkaden öffneten sich nach vorn und hinten, je drei an den

[1] Die urkundlichen Notizen wurden zuerst nach Luigi Passerini, Curiosità storico-artistiche fiorentine, prima serie 1866 beigebracht; bei dieser verbesserten Redaktion sind die Angaben von P. Franceschini 1892 aufgenommen.

Langseiten, und gestatteten ringsum den Einblick in die zweischiffige Halle, die mit sechs Kreuzgewölben gedeckt ist. Diese Bogenstellungen sind dann später geschlossen worden. Über einer Brustwehr erheben sich steinerne Pfosten, welche die breite Arkade zu einem dreiteiligen Fenster umgestalten; darüber im Bogenfelde spätgotisches Mafswerk mit halbkreisförmigen und spitzen Bogen verschiedener Weite, mit Radfenstern und kleineren Rosen, mit üppigem Laubwerk, in dessen Dreiblattfüllungen menschliche Köpfe als Mittelpunkt hervorragen, und endlich mit einer Reihe von Statuetten, die innen wie aussen die Fensterpfosten bekrönen. Die Apostel- und Prophetenfigürchen sind vielfach bis zur Unkenntlichkeit verwittert, vielfach um die Mitte unseres Jahrhunderts erneuert. Das riesige Stabwerk selbst ist oben hier und da noch mit alten Glasfenstern gefüllt, natürlich verstaubt und zurechtgeflickt, die unteren Partien dagegen überall mit Backsteinwerk vermauert; nur an der Rückseite sind darin die beiden Kirchentüren angebracht.

Ausgezeichnete Meister, wie Lorenzo Ghiberti und der früh verstorbene Nanni d'Antonio di Banco, der einzige Donatello und der ernste Verrocchio haben die Tabernakel der Pfeiler mit ihren Meisterwerken belebt, und so den Felsblock, der wie ein Riesenwürfel hierher gewälzt scheint, zu einem der bedeutendsten Monumente jener Kunstperiode erhoben. „Diese Statuen sind eine sprechende Geschichte der florentinischen Skulptur", hat man mit Recht gesagt, d. h. der Übergang aus dem XIV. Jahrhundert bis zur Vollendung des Stiles, den wir als „Quattrocento" bezeichnen, wird hier in typischen Erscheinungen fast Schritt für Schritt verkörpert. In den vierzehn Pfeilernischen ringsum aufgestellt, fesseln sie unsere Aufmerksamkeit trotz Strassenlärm und Marktgedränge, dass wir uns gern irgendwo hindurchschieben und Posto fassen, wo wir ihres Anblicks teilhaftig werden, — selbst auf die Gefahr hin, von dem Geschäftsvolk, das herumsteht, für wunderliche Gaffer gehalten zu werden.

Sollte ein Künstler wie Andrea del Verrocchio nicht die Macht haben, uns eine Weile völlig zu beschäftigen, und uns über die zufällige Umgebung des Augenblicks hinausheben zu stiller Zwiesprach mit seinen Gebilden? Winkt nicht aus der mittleren Hauptnische der Vorderfront schon von Ferne die Bronzegruppe „Christus und Thomas", das grossartigste Bildwerk von ihm, das in seiner Vaterstadt Florenz zu sehen ist? Und doch: „was steht ihr Männer von Norden und schaut nach den alten Figuren" — fragen uns die erstaunten Augen seiner Landsleute. — „Wir sind soweit gekommen, uns als Zeitgenossen eurer Urväter fühlen zu können, die diese Gestalten da hingestellt, mag man uns darob für fortgeschrittener oder für zurückgeblieben erklären. Uns genügt, dass wir's vermögen!" — Es ist wahr, diese Bildwerke da oben sind schwarz geworden und verstaubt; denn wie Wenige achten ihrer, auch wenn sie hinaufblicken und nachlesen wer gemeint ist. Aber diese Gestalten sagen uns, wie ein denkender Künstler aus hochbegabter Zeit sich den Heiland der Menschheit vorgestellt in dem Augenblick, wo ein ungläubiger Schüler dem Meister mit dem Zweifel an dem zu nahe tritt, was er für ihn und alle Seinen gelitten und vollbracht. Es ist kein schöner Mann, dessen Antlitz schon den Adel seiner Seele und die Milde seines Wesens verkündete, sondern er ist ernst und herbe im Ausdruck; die Spuren des Leidens, das er durchgemacht, sind auch bei dem Auferstandenen nicht verschwunden, und wie die Nägelmale an den Händen, trägt er die Züge des Kummers um Schläfen und Mund. Aber lange Locken wallen von dem Scheitel auf die Schultern,

ein wolgebauter Körper trägt das Haupt voll überlegener Hoheit, und ein faltenreicher Mantel umhüllt die Glieder in malerischer Breite. Menschlich nahe und doch so vornehm durch die Macht des Geistes und die Seelengrösse, die ihm innewohnt, steht dieser Christus neben dem hartköpfigen Jünger, der nur glauben will, was er greifen kann. Die linke Hand zieht das Gewand von der Brust zurück und entblösst die Seitenwunde, wo die Lanze ihm ans Herz gestossen, während die Rechte sich emporhebt über Thomas, als taufe er ihn mit dem Feuer des heiligen Geistes und giesse die Segnung des Glaubens über ihn aus. Und diese Hände, die uns so wichtig mitspielend gezeigt werden — wie erzählen sie für sich selbst! So wunderbar sind alle Fasern und Falten mit Empfindung und Leben durchdrungen. Es ist die Hand eines völlig andern Menschen, die sich der Wunde zubewegt, mit ausgestreckten Fingern die klaffenden Ränder zu betasten; sie ist jung und unerfahren, derber und stumpfer als die des Dulders daneben. Sonst ist diesem schwerbegreifenden Schüler alle Schönheit und Liebenswürdigkeit zugeteilt, damit uns nicht die beschränkte Rücksichtslosigkeit eines Berufenen verletze, der ein sinnfälliges Zeichen haben will, um festzuhalten. Das glatte Gesicht in blühender Jugendfrische, eine Flut von goldblondem Haargelock im Nacken, runde Schultern und lange schlanke Beine unter der weichen Bekleidung, die mit üppigem Aufwand von Faltenmotiven drapiert ist, ja ein paar köstlich verzierter Sandalen an den nackten Füssen, deren Zehen selbst den nämlichen Tastsinn zu besitzen scheinen, wie die Finger dieses Sohnes der Sinnenwelt, — Alles stralt uns an und schmeichelt sich ein neben der ernsten, gramdurchfurchten Gestalt des Meisters.

Christus mit dem Heiligenschein auf dem Haupt, steht in der halbrunden Nische auf einer Stufe erhöht, während Thomas eifrig verlangend und doch bescheiden zurückhaltend auf ihn zutritt, als böge er soeben um die Ecke links, die zu überschreiten ihm eigentlich nicht ansteht. So hat Andrea del Verrocchio selbst die Enge des Tabernakels, die er vorfand, zum lebendigen Motiv für seine zweifigurige Gruppe verwertet. Ursprünglich ward dieser Marmorrahmen errichtet, um eine Einzelstatue aufzunehmen, und zwar den heiligen Ludwig von Toulouse. Donatello war es, der — angeblich schon 1420—23[1] — den Auftrag dazu erhalten, und die Bronzestatue S. Ludwig in Sta. Croce, die jetzt hoch oben unter dem Rundfenster der Eingangswand den Augen seiner Freunde allzusehr entrückt steht, war ursprünglich für Orsanmichele bestimmt. Sonst hat der grosse Bildhauer der Frührenaissance (ums Jahr 1440 erst, wie wir nach stilistischen Eigenschaften vermuten) nur den plastischen Schmuck des architektonischen Rahmens geliefert. Dieser selbst zeigt uns den reinen Stil, den Filippo Brunelleschi gefunden, vielleicht ein wenig zu akademisch klassicierend, um von ihm selber herrühren zu können, wol am meisten Michelozzos Weise verwandt. Nur das Symbol des dreieinigen Gottes, ein dreifaches Antlitz, im Kranz mit Flügeln, welches das Giebelfeld ausfüllt, und höchstens die Köpfe am Sockel sind eigenhändige Beiträge Donatellos; die Cherubim mit Guirlande am Gebälkfries wie die Genien am Untersatz verraten eine derbere Schülerhand, die Zwickelreliefs mit nackten Flügelknaben zwischen Nischenbogen und Pilastern dagegen schon ein feines Gefühl für antike Vorbilder, gleich denen Rossellinos am Sockel des Grabmals in S. Miniato.

[1] Vgl. Pietro Franceschini, L'Oratorio di San Michele in Orto in Firenze 1892 p. 88, wo das ganze Tabernakel für Donatello in Anspruch genommen und der Bildhauer zu einem der grössten Renaissance-Architekten erhoben wird — freilich ohne Beweise!

Drinnen die Concha jedoch und die Verbreiterung des Sockels sind wol schon Verrocchios Zutat, der kurz nach 1463, als dies Tabernakel in den Besitz der Università dei Mercatanti übergegangen war, mit der Ausführung des bronzenen Statuenpaares beauftragt ward. Als nach langer Arbeit 1483 die Gruppe vollendet war und am Thomastage 1486 enthüllt wurde, da priesen die Zeitgenossen dies Werk als das schönste, das hier zu sehen sei.

Wir heute glauben allerdings, bei aller Anerkennung für den tiefen Gedankeninhalt dieser Gruppe, dass Donatello mit den Standbildern des S. Georg und S. Marcus, der eine 1415, der andere vielleicht geraume Zeit später erst aufgestellt, in seiner Art vollauf daneben bestehen kann.[1] Seinen Schöpfungen freilich wohnt ein völlig anderes Wollen inne, als diesen Vorläufern der Kunst Lionardos. San Giorgio ist zur fünfhundertjährigen Jubelfeier seines Meisters endlich aus dem allzu tiefen Madonnentempel der Südseite, wohin er lange verbannt gewesen, heraus genommen, aber zur besseren Erhaltung in das Museo Nazionale versetzt, während an seiner ursprünglichen Stelle eine Bronzewiederholung Platz gefunden hat, die an dieser Stelle nicht wirken kann wie das marmorne Original, dessen Erhaltung allerdings gebot, es an dieser Wetterseite nicht preiszugeben. Aber auch seine Gefangenschaft im Käfig eines Museums ficht den Kern seines Wesens nicht an: das stralende Bild der Jugendschönheit und Frische verfehlt auch heute nicht seine

[1] Über ihn ist ausführlicher in der Gelegenheitsschrift des Verfassers: Donatello, eine Studie über den Entwicklungsgang des Meisters und die Reihenfolge seiner Werke, Breslau 1886, gehandelt worden. Die Abbildungen seiner Statuen sind neuerdings so verbreitet, dass wir sie hier ersparen dürfen.

Wirkung. Es ist die bezaubernde Verkörperung des glücklichsten Alters mit allen Anwartschaften, die das Leben bieten mag, und doch durchgeistigt von dem Adel eines hohen Strebens, in dessen Dienst der junge Ritter alles, auch dieses Leben selber einsetzt, wenn es sein muss. Die herrlichen, elastischen Glieder von der Rüstung umschlossen, Haupt und Hände frei, den mächtigen Schild vor sich auf den Boden gestützt, so schaut der mutige Streiter, jedes Angriffs gewärtig, heraus, einig mit sich selbst und der höchsten Bestimmung seines Daseins. Das ist harmonische Schönheit, die uns in den glücklichsten Gebilden hellenischer Künstler entzückt, auch hier, von der Hand eines „Realisten" wie Donatello.

Daneben zeigt er uns den ausgereiften Ernst des vielerfahrenen Mannes in S. Marcus dem Evangelisten, der majestätisch und würdevoll vor uns hintritt. Seinem kräftig gebauten Körper mit stämmigen Beinen und breiter Brust, mit wuchtigen Armen und Händen und dem langen wallenden Vollbart entspricht die energische Durchbildung seines imposanten Charakterkopfes so vollkommen, dass der Eindruck überzeugender Sicherheit und wahrhaftiger Treue erweckt wird. Wenn es die Aufgabe der statuarischen Kunst ist, uns eine vollausgerundete Persönlichkeit, auf sich selber gegründet und in Übereinstimmung mit sich wie mit der Welt umher, gleichsam als Typus einer bestimmten Daseinssphäre hinzustellen, so gehört dies Standbild zu den allergrössten Leistungen, die wir überhaupt besitzen, und man braucht nur Umschau zu halten unter ähnlichen Versuchen der Zeitgenossen, des Altertums und der neueren Zeit, um des Wertes inne zu werden, der diesem Marcus Donatellos zuerkannt werden muss.

Schwächer als die beiden Meisterstücke, S. Marcus und S. Georg, und doch in ihrer Art sehr beachtenswert erscheint die dritte Statue, S. Petrus, die als frühester Beitrag Donatellos zum Schmuck von Orsanmichele wohl hauptsächlich deshalb betrachtet wird, weil der Name des Apostelfürsten noch in gotischen Lettern daran geschrieben steht.[1] Sonst hat gerade diese Figur einen Zug malerischen Wesens mit späteren Werken des Bildners gemein, wie mit der Bronzestatuette Johannes des Täufers im Berliner Museum und dem Relief der Verkündigung in Sta. Croce.[2] Ja, dieser Schwung der weichen, tiefgefurchten Mantelfalten, die wie aus feuchtem Stoff sich um den Körper legen, bestimmt im wesentlichen den Eindruck. Es scheint diesem „Felsen der Kirche" der rechte Halt zu fehlen, den wir vom Standbilde verlangen, und mehr als eine Eigentümlichkeit erinnert an die frühen Einzelfiguren des Giacomo della Quercia, dessen Beziehung zu Florenz man mehr als billig aus der Geschichte der Skulptur zu tilgen sich bemüht. Dagegen hat auch diese Gestalt Donatellos ihre bedeutenden Vorzüge, die sich jedem eindringenden Beschauer offenbaren. Mehr als irgendsonst an

[1] Nach den urkundlichen Ausweisen hätte Donatello die Statue für die Zunft der Beccai im Jahre 1413 übernommen, während der Marcus zeitweilig unvollendet stehen geblieben war. Vgl. Franceschini a. a. O. p. 81. Damit würden sich die Versuche von W. Pastor und W. Bode, diese Statue dem Nanni d'Antonio di Banco zuzuteilen, nur auf stilkritische Bemerkungen reducieren, aus denen ich diese letzte Folgerung nicht ziehen möchte, je mehr wir die Verwandtschaft mit Nanni in diesen Jahren bereits kennen, über die Zeit der endgiltigen Vollendung und Aufstellung des S. Marcus aber nicht unterrichtet sind.

[2] Ich habe dies Tabernakel aus Kalkstein mit den ursprünglich drei Paaren von Putten aus Terracotta als ein Werk aus verschieden zu datierenden Bestandteilen erwiesen (vgl. a. a. O.) Das hinzu postulierte dritte Paar der Guirlandenträger ist dann wirklich aufgefunden und von Bode als zugehörig beschrieben worden.

einem Marmorwerk so früher Zeit hat der Künstler im Kopfe seines Petrus Wirkungen erstrebt, die sonst als besondere Reize dem Tonmodell oder höchstens der Terracotta vorbehalten bleiben. Er versucht es, die ganze Intimität der farbigen Nüancen, die Unregelmässigkeit der kleinen Flächen und Vorsprünge, den lockeren Zusammenhang der Haarwellen und des Bartgekräusels auf den Marmor zu übertragen. So ist die Oberfläche überall rauh geblieben und infolge dessen — nicht zur Erleichterung unseres heutigen Urteils — stärker geschwärzt als die andern ringsum aus gleichem Material. Auch hier ist die Stellung des Körpers, wie die Wendung des Kopfes schon bestimmt für den Standort gedacht und berechnet: es ist die erste Nische nächst der Front gegen die Strasse vom Dome zu, und dem Vorübergehenden tritt dieser Apostel energisch genug entgegen, eben weil er das kurzbärtige Haupt zu ihm herum wendet. Die linke Seite des Leibes, das vortretende Bein, der Arm mit dem Buch, die Schulter mit der Manteldraperie, legt sich in diesem Sinne heraus, und die ganze Erscheinung gewinnt eine momentane Wirksamkeit, welche wir sonst an den glücklichsten Leistungen seines mitstrebenden Genossen Nanni d'Antonio die Banco bewundern, der uns zunächst beschäftigen soll.

* * *

Nanni d'Antonio ist ein hochbegabter, für die neue Sehnsucht seiner Zeit überaus empfänglicher Künstler, dessen Gemeinschaft mit Donatello gerade in den schwierigsten Jahren des Übergangs von mittelalterlicher Idealität zum Realismus des Quattrocento die sichtlichste Bedeutung gewinnt, je mehr wir sie beachten lernen. Von früher Jugend an im Handwerk erzogen, und unter seinem Vater, der sich vom ehrsamen Steinmetz zum tüchtigen Bildhauer und zum Dombaumeister aufschwang, überall als Gehülfe verwendet, dem bald die feinere Arbeit zufiel, ist er seinem Genossen Donatello in der Übung, ja als zünftiger Meister voraus. Zeitweilig nähern sie einander so, dass man heute noch Jugendwerke Nannis für Leistungen Donatos anspricht, und diese Verwechslung ist für den nachmals Berühmteren keine Unehre zu nennen. Man betrachte nur einmal das schönste Meisterstück, das Nanni gelungen, die Himmelfahrt Marias am Giebel des nördlichen Domportals, über deren Ausführung er 1420 allzufrüh dahinstarb, mit Donatellos Verkündigung in Sta. Croce, und halte sich bewusst, dass die letztere nicht die frühere der beiden Reliefdarstellungen sein kann, da Nanni bei der seinen schon 1414 in voller Tätigkeit war. Hier aber an Orsanmichele gehen die beiden jungen Meister wetteifernd neben einander her, und wenn es wahr ist, dass „in

Zeiten, wo Altes versinkt und neue Keime sich zum Lichte drängen, oft der Einfluss der gleichaltrigen, suchenden Genossen wichtiger wird, als der der Meister", so konnte kein Beispiel mehr anspornend auf Donatello wirken, in seinen Statuen des Marcus und Georg das Höchste zu leisten, als dieser freundschaftliche Rangstreit mit Nanni di Banco. Und diese Verschlingung ihrer Wege zu beobachten wird um so lehrreicher, als Nanni der Mittler ist zwischen zwei entgegengesetzten Richtungen, die damals im künstlerischen Streben zu Florenz bestehen, und die wir gewohnt sind, schroff und unvermittelt in Donatello und Ghiberti verkörpert zu denken.

Es hat nicht jeder, wie Michelangelo, das Bedürfnis, Andersfühlende auf der Strasse anzurempeln, und mit Beleidigungen aus ebenbürtiger Gesellschaft herauszuwerfen, wenn es nur anginge. Ghiberti und Donatello mögen sogar gemeint haben, ganz das Selbe zu wollen, oder doch in der Hauptsache durchaus einig zu sein; denn es dauert fast immer geraume Zeit, bis man sich des Gegensatzes bewusst wird, der unvermerkt emporgewachsen, während wir nachträglichen Beobachter uns einbilden, sie müssten als feindliche Potenzen schon geboren sein. Selbst bei Donatello, einer so entschiedenen und energischen Natur, wird es schwer, die Stelle in seiner Entwickelung zu bezeichnen, wo ihm klar geworden, was er im Grunde seines Wesens eigentlich wolle, was er aufgeben und vermeiden müsse. Er nähert sich seinem Ziel von verschiedenen Seiten, anfangs gar überraschend wandelbar, wie es scheint, und hat doch stets den einen Hauptgedanken, die Aufgabe seines Lebens unverrückt im Auge, das heisst die Schöpfung einer echten statuarischen Kunst. Deshalb gerade ist es wertvoll, neben seinem Fortschritt während dieser Zeit des Werdens auch den gleichzeitigen Weg eines Mitstrebenden zu beachten, der in anderem Sinne so reich begabt war, wie Nanni d'Antonio di Banco.

Auch Nanni hat drei Nischen an Orsanmichele mit Statuen besetzt. Verfolgen wir auch diese Reihe rückwärts wie bei Donatello, und zwar mit der spätesten beginnend, so kommen eigentümliche Resultate zum Vorschein. Noch bestimmter fast als bei Jenem bezeichnen diese Werke stilistisch ebensoviel verschiedene Schritte in der Entwicklung, die erst nach einander möglich waren. S. Philipp, der Schutzpatron der Schuster, ist jedenfalls der Letzte. Nirgends prägt sich die realistische Gesinnung, in der sich Nanni und Donato damals zusammenfanden, so unverfroren aus wie hier. Es ist ein Handwerkerapostel, nicht ohne einen Anflug von der banausischen Sphäre und dem linkischen Benehmen eines Biedermannes vom Dorfe. Er trägt sogar zwischen Hand und Hüfte rechts einen Gegenstand unter dem Mantel, als schäme er sich in der Stadt offen damit aufzutreten; und es kann doch nur das Buch sein, das ihm als Prediger des Evangeliums gebührt. Aber die malerische Breite dieser Draperie, das feste Auftreten und die entschlossene Durchbildung des Bauernschädels mit starken Backenknochen darunter und halbgeöffnetem Munde, reihen diese Figur in die Mitte zwischen Donatellos Petrus und Marcus ein. Nichts mehr von antikem Rhetorenkostüm! Ein schlichter Kittel, am Halse in Falten gelegt, durch einen Gurt, einen Strick, hier gar durch einen abgeschnittenen Randstreifen des Wollentuches um den Leib zusammengehalten, reicht nur bis auf die Schenkel herab, so dass die nackten Füsse mit Holzsandalen frei heraussehen. Statt der römischen Toga wird ein einfaches Stück Wollentuch um die Schultern geworfen, an dem ringsum der gekrollte Rand des Gewebes stehen geblieben ist, wie es Donatello von seinem Vater, dem Tuchspanner, frischweg vom

Rahmen ins Atelier genommen. Nichts mehr von ciceronianischem Phrasentum im Wurf dieses Umhangs, sondern möglichst natürliches Gehaben, der Fall des Stoffes von ungefähr beobachtet und wiedergegeben, wenn auch hier und da die ordnende Hand des malerisch sehenden Künstlers nachhilft und stellenweis schon Motive herausbringt, die noch ein Meister der Gewandung wie Luca della Robbia sich dankbaren Sinnes zu eigen macht.

In der Nische daneben stehen vier Heilige beisammen: es sind die Märtyrer Kastor und Symphorian, Nikostratus und Simplicius, die Schutzpatrone der „Maestri di pietra e legname", Maurer, Zimmerleute, Steinmetzen und Bildhauer. Nanni selbst hat die Nische angeordnet, breiter als die übrigen dieser Seite aus dem Pfeiler herausgehauen, innen mit einem Teppich in Marmor ausgekleidet, dessen Enden vorn an den Eckpilastern befestigt sind, mit einem Relief am Sockel, wo die Arbeiten dieser Zunftgenossen in schlichter Wirklichkeitstreue gezeigt werden. Der Maurer beim Aufbau einer Eckwand, der Steinmetz beim Bohren eines gewundenen Säulchens, der Baumeister oder Zimmermann beim Abzirkeln eines Kapitäls und endlich der Bildhauer beim Meisseln einer nackten Knabenfigur geben einen anziehenden Einblick in die gemeinsame Tätigkeit. Aber nicht das allein macht sie uns wert. Das Relief selbst ist als solches ein Meisterstück, an das wiederum Luca della Robbia anknüpft, im Gegensatz zu Lorenzo Ghiberti wie gegen Donatello. Hier ist die körperliche Rundung der Gestalten, die geschmackvolle Behandlung der Zeittracht, die zurückhaltende Einbeziehung des Nebenwerks wie des Raumes schon völlig in der Weise vorgebildet, die wir an Lucas Reliefbildern am Campanile mit den Vertretern der freien Künste bewundern. Und dieser Mann sollte nicht gewusst haben, seine vier Statuen in der selbsterbauten Nische zusammen zu bringen und seine Zuflucht nehmen müssen zu den gewagten Verkürzungskünsten Donatellos? Die Heiligen stehen ungeschmälert an Armen und Schultern neben einander, die beiden rechts sogar als

Gruppe aus einem Stück,[1] und was Vasari von ihrer nachträglichen Einpassung zu berichten weiss, ist nichts als eine alberne Künstleranekdote. Wol aber haben sie selber uns ein Stück Geschichte ihres Meisters Nanni zu erzählen, wenn wir nur sehen wollen, was sie bedeuten. Diese Männer entstammen zwei verschiedenen Generationen seines Stiles, stellen uns seinen Übergang von der früheren Stufe zum einfach wahren Realismus sichtbar vor Augen. Die beiden Vorderen gehören schon, wie wenig ältere Brüder, zur Art des heiligen Philipp; der eine trägt sogar denselben Tuchmantel mit dem angeblichen Faltensaum attischer Statuen. Aber bei beiden ist die Haltung der Hand noch dieser malerischen Breite des Gewandes zu Liebe gewählt, nicht motiviert von Innen her. Beide sehen aus wie Bildnisse, und ebenso der bartlose Alte weiter rechts, als hätten die nächsten Freunde des Künstlers für ihre Patrone Modell gestanden. Aber dieser Hintermann ist noch befangen, und der jugendlichste neben ihm, der seinen Krauskopf auf breiten Schultern und mächtigem Körper so kühnlich trägt, gleicht vollends einem Römer in antiker Tracht. Ja noch mehr, er hat die grösste Ähnlichkeit mit der Nachbildung einer antiken Figur, die Nanni an dem Portal des Domes gegen Norden, im Laubwerk zwischen den Engelköpfen angebracht, als er um 1408 den Marmorschmuck der Porta della Mandorla vollenden half.[2] Es ist der nackte Herkules mit Löwenfell und Keule, eine der frühesten und glücklichsten Versuche, nach antikem Vorbild zu arbeiten. Hier erscheint der Heros bekleidet an Orsanmichele wieder, und die zahlreichen schmalen Querfalten der Toga verraten sogar noch die Schulgewohnheit, die der junge Meister aus dem Atelier seines Vaters Antonio mitbringt.

Und diese klassicierende Regelmässigkeit der Draperie hat der Herkules in der Toga wieder gemein mit einem anderen Werke Nannis, das wir in der dritten Nische an der Eingangsseite des Gebäudes finden. Es ist der Heilige der Hufschmiede S. Eligius. Die hohe Gestalt mit der Mitra auf dem Haupt, mit dem feinen Chormantel um die Schultern, den eine breite Agraffe auf der Brust zusammenhält, mit dem Buch in der linken und dem Bischofsstab in der rechten Hand, ist gewiss, für sich allein betrachtet, eine geschmackvolle, würdige Erscheinung. Das sichere und doch so elastische Auftreten des Kirchenfürsten, die momentane Hebung des Körpers bewirken in diesem Standbild einen eigentümlichen Reiz, den es mit einem andern urkundlich beglaubigten Werke dieses Künstlers, der sitzenden Gestalt des Evangelisten Lukas im Dome gemein hat. Diesem jugendlichen Typus gleicht auch S. Eligius von Angesicht, bis auf den kurzgehaltenen Backenbart sogar, nur sind die Züge älter und ernster gegeben als dort. Allein die sauberen, einförmigen Faltenzüge des künstlich um die Beine geschlagenen Chormantels geben dem Bischof an Orsanmichele eine etwas zahme Eleganz, in der wir wieder die Ähnlichkeit mit dem halbgotischen Antikenstudium des Antonio di Banco erkennen.

Kein Zweifel jedoch, dass Nanni selbst der Erfinder dieses Standbildes gewesen. Nur von seiner Hand konnte damals ein Relief gearbeitet werden wie dieses, zu dessen Aufnahme der ganze Sockel eine ungewöhnliche Form erhalten hat, mit einer Erhöhung in der Mitte. Hier zieht er die lebendige Gruppe seiner Wundergeschichte zusammen, wie S. Eligius als Hufschmied den Fuss eines besessenen

[1] Vgl. Franceschini, a. a. O. p. 83.

[2] Vgl. darüber meinen Aufsatz „Vier Statuetten der Domopera“ im Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen 1887.

Pferdes beschlägt im Beisein der dämonischen Reiterin und des Knappen, der mit Mühe dem aufsätzigen Rosse das Bein hält. Wenn auch noch nicht so frei in der Formgebung, bekunden doch alle Gestalten, das Tier nicht minder als die Menschen, die seltene Begabung des Künstlers. Endlich kommt noch ein Umstand hinzu, der sämtliche Statuen Nannis an Orsanmichele vereinigt. An allen drei Nischen erscheint oben am Giebelfeld die Halbfigur des Erlösers, in malerisch drapierter Gewandung, und in so freundlicher Milde des Ausdrucks wie nur seine Engelgestalten sonst, an der Porta della Mandorla des Domes. Reizvoll und sehnsüchtig offenbart sich die Verwandtschaft seiner Seele mit Lorenzo Ghiberti. Als Jüngling verlangt auch er nach Schönheit, nach den Idealen der entschwundenen Generation, die sein Vater ihm gepredigt. Heranreifend zum Manne, wagt er die Wahrheit dieses Lebens, schlicht und recht, sei es auch etwas linkisch und plump, um die Wette mit Donatello, — die entschlossene Wirklichkeitstreue, der die Zukunft gehört. Da stehen die beiden Ziele zu äusserst in den Nischen von Orsanmichele verkörpert: S. Eligius, aus einem Hufschmied zum Bischof erhoben, ja zum Heiligen verklärt, und S. Philipp, der Apostel, in Florenz zu seinen Zunftgenossen herabgestiegen, als biederer Handwerker auftretend, um den Patron seiner Schutzbefohlenen vom Leisten gerade so zu spielen, wie sich diese ihn denken.

Eine andere Statue dagegen hat nichts mit Nanni zu tun, obgleich man sie gewöhnlich ihm zuschreibt. Die Frage, wem sie dann gehören mag, ist freilich nicht leicht zu lösen. S. Jacobus mit samt seiner Nische und dem Bildschmuck daran giebt dem Auge des Forschers mancherlei Rätsel auf. Das Relief am Sockel zeigt die Enthauptung des Apostels in einem breitgedrückten Vierpass, ähnlich jenem an den Bronzetüren des Baptisteriums. Die Scene darinnen aber ist völlig im Sinne Ghibertis gegeben, so dass man daran gedacht hat, auch die Statue selbst könne das früheste Werk von ihm an Orsanmichele sein. Aber wir haben ein Marmorwerk vor uns und kennen von seiner Hand sonst keinen Versuch der Steinskulptur, und gerade dieses Martyrium S. Jakobs setzt bereits mehrere Reliefs an der

Bronzetür voraus, besonders die Auferweckung des Lazarus, wo im Gegensinne die Gestalt Maria Magdalenas, die sich Christus zu Füssen wirft, als Vorbild des enthaupteten Apostels hier erscheint in der Marmorübersetzung. Auch das Innere der Nische verrät in der Felderteilung und Profilierung schon sichere Fortschritte in der Frührenaissance. Und das Giebelfeld mit der Auffahrt des Apostels, der von Cherubim getragen wird, ist wieder in völlig anderem Reliefstil gehalten: wie jenes unten dem Lorenzo Ghiberti, steht dieses dem Luca della Robbia nahe, und zwar seiner Auferstehung und Himmelfahrt über den Sakristeitüren des Domes. Im Standbild selber endlich glaubt man einen Letztling der Gotik zu erkennen, so eifrig stilisiert sind die Faltengehänge, so schulmässig der Strom weichfliessenden Stoffes unter dem Mantel hervor um die Füsse gewendet, so befangen erscheinen die Arme an den Leib gelegt, so länglich und schmal das Antlitz mit den scharfgeschnittenen Formen aber leblosen Zügen. Trotzdem ist auch dieses Werk nicht so früh denkbar, sondern verrät doch bereits das Streben, die alte Gewohnheit zu überwinden, den Körper aufzurichten, die Gliedmassen in ihrer Stellung künstlerisch zu verwerten, ja es lässt sich nicht verkennen, dass der Urheber einen ausgesprochenen Sinn für die Erfordernisse eines einzeln stehenden Standbildes besessen hat. Sicher hat dieser Mann von Lorenzo Ghiberti gelernt und geht über dessen früheste statuarische Leistungen bereits glücklicher hinaus. Ein Gehülfe bei den Bronzetüren wie Bernardo Ciuffagni, der dann unter Niccolo d'Arezzo zugleich die Marmorskulptur betrieb, dürfte am ehesten das Mafs der Kraft bezeichnen, die wir vor uns haben,[1] während die Ausstattung der Nische vielleicht erst später vollendet ward, als man auch die Rundmedaillons über den Tabernakeln mit Robbia-Arbeit ausschmückte.

Waltet doch ein völlig anderer Geist in den Bronzestatuen des Lorenzo Ghiberti selber!

[1] Auch Pietro Franceschini, der diese stilistische Unterscheidung von mir wiederholt, sucht nach einer Erklärung für den kleinen Mafsstab der Figur, indem er annimmt, sie sei wol schon am Pfeiler vorhanden gewesen, bevor die Signoria 1404 die Errichtung von Tabernakeln befahl: „adattata nel tabernacolo nuovo eretto dopo e nei cui bassorilievi sono i caratteri indiscutibili della scultura del rinascimento" a. a. O. S. 84.

S. Johannes der Täufer ist freilich abschreckend genug, in der Haltung wie in der Gewandung durchaus maniriert. Er beweist die ganze Befangenheit des Goldschmieds, der im engen Atelier geschult worden, gegenüber den Marmorbildnern, welche Statuen für die Öffentlichkeit denken; denn in den Jahren 1414—1416, wo er entstand, schuf Donatello seinen heiligen Georg! Der freilich musste Allen die Augen öffnen. Welch ein Abstand gegen diese dürftige Asketenfigur, deren schmale Körpermasse nur durch ein Bravourstück von Manteldraperie interessant gemacht wird; und dieses Schulexercitium an dem Mannequin, dies kunstvoll verschlungene System von Kurven mit dem langen gotischen Zopf als Finale! Nichts als Goldschmiedseleganz, die, in solchen monumentalen Maßstab übersetzt, zur hohlen Phrase wird. Vor der Brust auf dem Fellkleid statt der Agraffe sogar ein Knoten, an den Füssen die saubersten Sandalen! Nur eins verrät, dass auch Ghiberti die Luft des Quattrocento atmet; aber dies Symptom ist nicht einmal liebenswürdig und woltuend. Es liegt in der Physiognomie des Propheten: dieser Mann ist nicht asketisch von Natur, nicht entsagend aus Idealismus; er ist aus einem Wüstling zum Wüstenmenschen geworden, und ist in der Einsamkeit nicht einmal geläutert, sondern verirrt; — was giebt ihm ein Recht, den Bussprediger zu spielen? er trägt ja die Wahrzeichen der Leidenschaft noch selbst an der Stirn.

Das Gewand ist auch die Hauptsache, worin Ghiberti sein Heil sucht, an der Statue des Evangelisten Matthäus für die Wechslerzunft. Merkwürdig, — hat der entschiedene Übergang zur Antike, der höchstens am Schuhzeug des Täufers angekündigt war, sich nun erst zwischen 1416 und 1420 vollzogen? Am 26. August 1419 ward der Matthäus ihm aufgetragen, nachdem ein Guss misslungen war, mit Hülfe Michelozzos nochmals modelliert, gegossen und 1422 aufgestellt, in einer Nische, die auch soviel als möglich antikisiert. Der Apostel der Zöllner ist ein attischer Rhetor von oben bis unten, und darin liegt wieder ein Missgriff in der Lösung der eigentlichen Aufgabe, wenn man nur herumblickt zum Marcus Donatellos. Von

diesem sagte Michelangelo: „wenn so ein Biedermann das Evangelium schreibt, da muss man schon glauben;“ von Ghibertis Matthäus dagegen wendet man sich ab, zweifelnd ob es ihm Ernst sei; denn

die schauspielerische Eleganz dieses Griechen erinnert an die Sophisten bei Platon. Nur an einer Stelle hängt auch hier noch gotische Schulgewohnheit nach: in der hohlen Falte über den rechten Arm und in dem scharfen Bausch über dem Leib zum offenen Buch hinüber, das aufrecht in der Linken steht. Sonst ist alles einfach und edel, sorgfältig, sauber und harmonisch; auch der antike Kopf mit seinem wolgeordneten Bart und seinem kraftvollen Haarschmuck, mit dem Anflug des Olympischen. Wolabgewogen ist auch die flachere Nische mit hellerem Hintergrund für das bronzene Standbild, das in vornehmer Pose momentan imponierend genug hervortritt, und gewiss die Verehrer klassischer Formen höchlichst befriedigt.

Liebenswürdig und echt, der wahre Ghiberti, wie wir ihn gern anerkennen und hoch halten gegen mancherlei einseitige Unterschätzung, offenbart sich an Orsanmichele nur an einem einzigen Werke: — S. Stephan. Er steht in der tiefen Mittelnische zwischen den Türen, welche schon 1412 für ein Marmorbild des Heiligen der Wollenweber bereit war,[1] an dessen Stelle dann Ghiberti sein Bronzewerk zwischen 1425 bis 1426 vollendet hat. In der Linken ein Buch, das wie zufällig die rechte Mantelseite quer über den Leib nimmt und so die beliebten Bogenlinien des Faltenzuges veranlasst, in der Rechten ehedem eine Palme, geht der junge Märtyrer aus der Tiefe des Raumes hervor und blickt in freundlicher Milde zu uns heraus, obgleich die leise emporgezogenen Brauen und die Hautfalte vor der Stirn als Spuren des Leidens geblieben sind, durch das er zu dieser Verklärung hindurchgegangen. Hier ist Wollaut der Linien und Formen, Ebenmaß und Harmonie des Vortrages mit aller Lebensfrische der neuen

[1] Der Beschluss, der Arte della Lana ein Bronzebild an die Stelle des vorhandenen Marmorwerkes zu setzen, datiert vom 2. April 1425. Die alte Figur wurde 1427 an der Fassade des Domes aufgestellt.

Zeit vereinigt, — das beste, was der Idealismus des Mittelalters gewollt, in einem Werke der Renaissance erreicht. Aber, wir dürfen uns nicht verhehlen, die schöne Erscheinung beruht wesentlich darauf, dass die Gestalt in und mit ihrer räumlichen Umgebung gedacht ist. Sie ist in fliessender Bewegung aus der Tiefe, wie die herrlichsten Gebilde an der Arca di San Zanobi im Dome und an der Porta del Paradiso; nehmen wir sie heraus aus ihrer Nische, so würden wir nach begleitenden Wesen suchen, die dazu gehören, nach einer Corona von Andächtigen, aus der dieser Auserwählte hervortritt, nach einem feierlichen Gefolge, mit dem er im Zug der Seligen daher wallt wie in Wolkenbildern. Es ist keine Freifigur, sondern die Verkörperung eines malerischen Gedankens.

* * *

Damit sind wir am Ende des Rundganges, scheint es; denn wir stehen vor der leer gewordenen Nische, die sonst Donatellos S. Giorgio beherbergt, oder vor den späteren Bronzestatuen von Baccio da Montelupo und Gian Bologna. Aber die Reihe der älteren Werke, die wir von Verrocchio bis Ghiberti zurückverfolgt, ist noch nicht vollzählig, die Geschichte der Skulptur, die Orsanmichele darbieten kann, noch nicht erschöpft. Es fehlt sogar der Anfang, wie jene ältere Figur S. Stephans in Marmor und der allzu kurze Jacobus bezeugen. Wir müssen die Zutaten von Baccio da Montelupo und Giovanni Bologna bei Seite stellen; denn sie sind an Plätze getreten, die schon von anderen Figuren besetzt waren. Wir müssen auch das geräumigste Tabernakel, das nun aufs neue verödet worden, wieder ausfüllen, wenn es gilt, den richtigen Ausgangspunkt des Gestaltenzuges zu gewinnen.

An der Vorderseite des Baues, gegen die Strasse zu, wo jetzt der Lucas des Gian Bologna die Reihe der Bronzewerke abschliesst, stand ursprünglich ein älteres Marmorwerk, und die Nische ist unverändert geblieben, für den Sockel der neuen Figur nicht einmal tief genug. Droben am Giebel erscheint noch das alte Gottesbild mit der Weltkugel in der Linken, segnend aus einem

flockigen Wolkenstreifen hervor; drunten am Untersatz das alte Symbol des Evangelisten, der geflügelte Stier, wie ein Schosshündchen zu seinem Herrn emporschauend, und symmetrisch stilisiertes Rankenwerk, das nur ein früher Zeitgenosse Ghibertis oder gar ein Vorgänger im sorgsamen Studium der Antike gearbeitet haben kann. Aber wo finden wir den alten Lucas, den einst die Zunft der Richter und Notare an so vornehmer Stelle als ihren Patron verehrte, aber auch so früh schon verschmähte und 1601 durch den eleganteren des Gian Bologna, — einen römischen Juristen in antikem Gewande, der mit dem Corpus Juris in der Hand plaidiert, — ersetzen liess? Er hatte eine Zeit lang wenigstens in Donatellos Nische für S. Giorgio ein Obdach gefunden, und steht jetzt, abermals in einer fremden Behausung, in einem der oberen Säle des Bargello. Dieser Marmorheilige ist allerdings von derberem Schlage und einfacheren Sitten. Eine breitschulterige, beinahe untersetzte Gestalt mit hartem Schädel und kurzem Backenbart, wie wir S. Petrus denken als Fels der Kirche. Seine Gewandung ist die biblische Tracht der gotischen Tradition; die Behandlung jedoch und der Körper, der darunter steckt, die Extremitäten, die hervorschauen, und der Kopf auf diesem Stiernacken sind ebensoviel Anzeichen, dass wir uns nicht mehr im Trecento befinden, sondern dass der Geist des Realismus, aus dem ein Nanni d'Antonio und Donatello hervorgegangen, bereits im Schwange war, als dieses Werk entstand, und stärker noch, als bei Ghibertis Johannes drüben, die Hauptsache bestimmt, die dieser Bildhauer will. Es ist ein Gesinnungsgenosse des Niccolo d'Arezzo, der hier auftritt; fast möchte man sagen, er ist es selber: so nah ist die Verwandtschaft mit seinem sitzenden Evangelisten Markus im Dome. Nur muss es auffallen, dass die Augen ohne Angabe der Pupille gearbeitet sind, dass die Hände, ausführlicher durchgebildet, merkwürdig flache Nägel haben, an denen die Haut ringsum höher steht, und dass der vorguckende Fuss eine Reihe von ganz kolossalen Zehen mit einem runden Riesen an der Spitze präsentiert. Ausserdem trägt die Gewandung mehr klassische Einfachheit zur Schau, ist an keiner Stelle mehr so überladen, wie bei

den früheren Werken des Niccolo d'Arezzo, aber noch nicht so aufgeschürzt wie bei den späteren; — genug, sie entspricht der Weise eines eingeborenen Florentiners, der neben dem Aretiner hergeht, und geradezu an der Ausführung geholfen haben müsste, wenn Niccolo dies Standbild erfand.

Weit wichtiger ist eine andere Erkennungsscene, die wir in einer finsteren Stube desselben Museums erlebt haben, ohne sie Andern freilich so vermitteln zu können, — besonders wenn man den Wechsel der Tonart nicht mit verstehen will — mit Johannes dem Evangelisten, der an der anderen Seite von Orsanmichele den Platz des Bronzebildes von Baccio da Montelupo einnahm. „Am 20. Oktober 1515, erzählt Giovanni Cambi, liess die Zunft von Porta S. Maria an Horto S. Michele in ihrem Pfeiler den Schutzheiligen Messer San Giovanni Vangelista aus Bronze aufstellen, und sie nahmen einen aus Marmor, der da stand, weg, weil es keine allzu gute Figur schien." — „Im Jahre 1888 aber, könnte man fortfahren, kamen Germanen nach Florenz, die sich viel in alten Kirchen und Palästen herumtrieben, und erkannten in der Dunkelkammer des Bargello einen Landsmann als Johannes den Evangelisten von der Seidenzunft, hiessen ihn willkommen, wie jemand, den man lange gesucht und nicht gefunden hat, und nötigten ihn auf einen Ehrenplatz, neben seinem Meister." — Auch dieser Apostel ist ein Handwerker wie Nannis S. Philipp und andere Genossen aus jener Zeit, ja er ist philisterhafter als irgend ein Florentiner. Der Künstler scheint ihn sich halb als polnischen Juden, halb als blonden Schreinermeister aus dem Schwabenland gedacht zu haben, und dies Schwanken zwischen Idealen hat den ganzen Kerl um seinen inneren Halt gebracht. Unsicher in den Hüften steht er da, wenn auch breit genug durch die Gewandung, die salopp um die Glieder hängt. Es ist ein dürftiges, schlecht gewachsenes Modell unter der biblischen Kleidung, aber nicht bloss eine Gliederpuppe mehr. Die Brust ist nicht eng, aber eingefallen, die Schulter eckig, und kein kräftiger Hals sichert die Haltung des Kopfes, dessen längliches Gesicht, mit vortretenden Backenknochen, tiefliegenden kleinen Augen und vierkantiger Stirn, die unter spärlichem Haarwuchs etwas zurückfliehend erscheint, gar fremdartig anmutet unter italienischen Volkstypen oder gar Abkömmlingen der römischen Antike. Lange dünne Locken fallen vereinzelt auf die Schultern und geben, wie der reiche Bart und die Furchen der Stirn, die Hohlheit der Wangen, dem Antlitz etwas Byzantinisches. Aber es kann kein Zweifel bleiben, diese Züge, dieser Körper, ja diese knöchernen Hände gehören einem deutschen Schneider oder Zimmermann vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts! War er nicht selber hier in Florenz, so ist sein Urbild aus irgend einem Passionsspiel doch jenseits der Alpen, in Süddeutschland zu suchen, und lebte nur bestimmend in der Vorstellung des Bildhauers fort, der ihn hier gemeisselt! Und damit ist der Meister genannt, den ich meine: Peter, der Sohn des Johannes, aus Deutschland, oder „Piero di Giovanni Tedesco", wie er um 1383—1402 in Urkunden, besonders der Florentiner Dombehörde, beglaubigt ist, als Urheber einer Fülle von Statuen und Statuetten, von denen keine nachgewiesen ward bisher.

Es steht der Annahme, dass Peter Hansen der Deutsche die alte Statue des Evangelisten Johannes für Orsanmichele gearbeitet, auch chronologisch kein Hindernis im Wege, da die Arte della Seta, seit 1340 schon im Besitze ihres Tabernakels, nach Vollendung der oberen Geschosse des Baues in den achtziger Jahren des Trecento, nicht lange gezögert haben wird, ihren Schutzheiligen aufzustellen, da sie an der Verherrlichung dieses zünftischen Heiligtums in erster Reihe interessiert

war.[1] Das beste freilich, was sie zum Schmucke beigetragen, ist nicht der abgesetzte Apostel im Bargello, noch sein Ersatzmann an Ort und Stelle, sondern das Rundmedaillon mit dem Wappen der Zunft, der Porta Santa Maria, von zwei nackten Bübchen gehalten, ein Meisterstück des Robbia, über der Nische des Eckpfeilers droben.

Doch nun zum altertümlichsten der Tabernakel, das heute verlassen steht. Es trägt am Sockel die Inschrift, dass die Zunft der Ärzte, Spezeristen und Krämer am 13. August des Jahres 1399 dies Werk gewidmet. Und darinnen thronte das Bild der Himmelskönigin mit dem Kinde, die Madonna della Rosa, die jetzt im Inneren der Kirche bewahrt wird. Ruchlose Hände hatten sie wiederholt verunglimpft, und so nahm man sie 1628 von ihrem altgewohnten Standort. Wir müssen sie zurückdenken an diese Stelle, und sähen sie gern in Wirklichkeit wieder dahingebracht, da in unseren Tagen wol keinem, auch noch so fanatischen Juden in Florenz der Einfall kommen dürfte, eine Marmorfigur der Maria mit ihrem Kinde zu verletzen, wie es 1493 geschah, noch einem Christenmenschen, der Madonna zuzutrauen, dass sie an offener Strasse die Augen verdreht, wie 1628, um statt draussen in ihrer Loggia lieber im dunkeln Innenraum zu sitzen, wo sie nur selten gesehen wird und all dem lebendigen Treiben der Strasse entrückt ist. Wie das Tabernakel wird auch das Madonnenbild 1399 vollendet sein; denn zweifellos wurde die Nische eigens dafür gearbeitet, und die Inschrift meldet uns das Datum der feierlichen Enthüllung. Der Charakter des Werkes bestätigt diese Erwägung; denn es ist der doppelseitige des Übergangs: Gewohnheiten der Trecentokunst, noch stark und bestimmend im Aufbau und in der Gewandung; aber auch schon Regungen des neuen Sinnes in der Vergrösserung der Formen, in der Breite der Entfaltung, in der Derbheit besonders des Jesuskindes. Das Ganze giebt uns den Typus der matronenhaft verschleierten aber gekrönten Jungfrau mit dem bekleideten Kinde ungefähr so, wie Niccolò d'Arezzo in seinen frühesten Werken am Dom seiner Vaterstadt und zu Florenz, aber frei von überladenem Faltengeschlängel, deutlich herausgewachsen aus der Madonna del Fiore am Domportal der Canonici.

Der Künstlername, der uns genannt wird, ist Simone da Fiesole. Das wäre ein Schüler Donatellos, und unsere Zeitbestimmung wäre ein Irrtum, da Donatello selbst erst 1386 geboren ward. Aber auch dieser Simone, der Sohn des Nanni, der einer bekannten Künstlerfamilie, den Ferrucci von Fiesole, angehört, welche der toskanischen Bildnerei eine Reihe tüchtiger Kräfte geliefert hat, ist erst 1402 geboren und noch 1467 in voller Tätigkeit nachweisbar, kann also nicht der Urheber dieses immer noch gotischen Madonnenbildes sein. Simone di Nanni Ferrucci ist auch sofort in Donatellos völlig realistischer Kunstweise erwachsen und solchen Überresten mittelalterlicher Schultradition völlig fremd. Sollten wir in diesem Marmorbildner um 1399 nicht vielmehr Simone di Francesco Talenti, den Sohn des Dombaumeisters, erkennen, denselben Künstler also, welcher um 1375 die Fensterfüllungen von Orsanmichele gearbeitet hatte und die zahlreichen Statuetten auf den Pfosten drinnen wie draussen! — der seit 1379 das Kirchlein S. Michele (jetzt S. Carlo) bis an die Bekrönung hinauf geführt hat, sodass nach seinem Tode nur noch der letzte Abschluss des

[1] Aber das Datum der Ausschmückung dieser Tabernakel verbietet schon, ganz abgesehen von stilistischen Gründen, die Statue weiter zurück ins Trecento zu versetzen, wie dies neuerdings sehr leichtfertig von Mr. M. Reymond, La sculpture toscane geschehen ist, der unter seine Abbildung das Datum 1340 setzt.

Kranzgesimses übrig war, der 1404 hinzukam. Er ist auch sonst als Bildhauer beglaubigt, und es liegt nahe, dass das Standbild der Madonna dem damaligen Obermeister übertragen sei, welcher nach Andrea Orcagnas unerwartet frühem Tod das meiste für Orsanmichele geleistet hat. Dies Tabernakel, das ganz mit dem Stil seiner Fensterarkade übereinstimmt, mit der Statue Marias darinnen, wäre das letzte Werk, das er hier geschaffen. Und dies bestätigt wiederum der Stil des kleinen, weit ausladenden Tempelbaues am Pfeiler, der mit dem Geschmack Orcagnas, wie mit dem Anteil Francesco Talentis am Glockenturm die nächste Verwandtschaft zeigt, d. h. einen dekorativen Stil, der mit dem Auftreten des Giovanni di Piero Tedesco und des Niccolo d'Arezzo verschwindet. Der Vergleich der in grossem Mafsstab gehaltenen Madonna mit den kleinen Statuen der Propheten und Apostel an den Fenstern ist freilich eine schwierige Sache, und die Mehrzahl dieser Figuren sind erneut oder so verwittert, dass sie von seiner Bildnerkunst keinen Begriff mehr gewähren. Aber die wenigen Reste ergeben bei genauer Prüfung doch auch wol die beste Wahrscheinlichkeit für unsere Wiedertaufe: Simone di Francesco Talenti, statt der leicht erklärlichen Verwechselung mit Simone di Nanni Ferrucci, so dass sie durchaus nicht als philologische Konjektur verstanden sein will.

Nach dem Ausscheiden dieses Mannes, der bis dahin der Weiterentwickelung der Speicherkirche vorgestanden, trat eine Pause ein, die ein erneuter Beschluss von 1406 mit der Entscheidung beendete, dass alle Zünfte binnen zehn Jahren ihre Heiligen aufstellen sollten. Niccolo d'Arezzo ward herbeigezogen, die Anordnung der Tabernakel zu überwachen — daher wol die Änderung im Stil — und selber den Haupteingang mit Skulpturen zu schmücken. Er arbeitete freilich nicht die vier Prophetenfiguren unter dem Fenster, die man ihm beigemessen — (denn drei davon sind neu!) —, wol aber den gebrochenen Kielbogen mit dem Giglio auf der Spitze, und an den Türwangen, scheint es, wie an der Porta della Mandorla, eine Reihe von Engelsköpfen, die zum Teil jetzt im Mauerwerk eingelassen sind, und bekrönte sein Werk schliesslich, etwa zur Zeit, als Donatello unter seiner Mitwirkung die Statue des Marcus in Auftrag erhielt, mit den Meisterstücken Maria und Gabriel, die jetzt auf der Nische von Ghibertis Matthäus, dicht neben dieser Türe, stehen.

Treten wir ins Innere der Kirche, so umfängt uns tiefes Dunkel, aus dem allmählich erst Orcagnas Tabernakel und die Malereien der Pfeiler auftauchen. Und wir können nur mit dem Wunsche schliessen, dass an Stelle der kirchlichen Finsternis wieder die Helle eines nationalen Heiligtums trete, indem man statt der barbarischen Vermauerung der alten Bogenöffnungen die Fensterarchitektur des Simone Talenti wiederherstelle, dem Tageslicht wieder den Eintritt öffne, wenn auch gemildert durch schützende Glasscheiben nach dem Vorbild der alten ringsum. Dann erst wird Andrea Orcagnas Madonnenbild, das ihm 1352 bezahlt ward,[1] und die Nische mit den Überresten des wundertätigen Idols am sorglich bewahrten Pfeiler darin verschliesst, wieder zur vollen Geltung kommen, und die seltsamen Fabeleien von Ugolino da Siena und Bernardo Daddi oder gar Don Lorenzo Monaco durch den Glanz seiner eigenen Schönheit verschwinden. Bis dahin sind alle Schätze des Innern gleichsam lebendig begraben.

[1] Diese Tatsache wurde schon von Passerini a. a. O. und in der ersten Fassung des Aufsatzes in der Nationalzeitung 1889 ausgesprochen. Franceschini bringt diese Ansicht in ausdrücklicher Polemik gegen Milanesi 1892 (a. a. O. S. 53 ff.) wieder.

DIE KAISERKRÖNUNG

IM MUSEO NAZIONALE

Den nordischen Wanderer, der längere Zeit in Welschland umherzieht, überkommt wol manchmal die Sehnsucht nach dem frischen Grün der Wälder und der rauhen Luft seiner Heimat, nach dem Sturm in ihren Bergen und dem Wogenschwall an ihrem Seestrand. Ein ähnliches Gefühl überschleicht ihn an berühmten Stätten auf fremdem Boden, wo die Erinnerung an deutsches Wesen und deutsche Heldengestalten so lebendig emporsteigt wie nirgends im gewohnten Dasein daheim. Wie selten aber begegnet er noch heute leibhaftigen Erscheinungen, die seine geschichtlichen Ideale verkörpern, oder einem alten ehrwürdigen Denkmal der Vergangenheit selbst, das die Gebilde seiner Phantasie plötzlich in greifbare Form verwandelt.

So wird es gewiss manchem deutschen Forscher ergangen sein, als er zum ersten Mal die Räume eines grauen Palastes aus ferner Kaiserzeit betrat,— so vielleicht auch hier in Florenz im alten Bargello, wo er zwischen all den italienischen Werken der „Krönung eines deutschen Kaisers" ansichtig ward. Selbst für den Kunsthistoriker, der in diesen mittelalterlichen Mauern längst nur die Sammelstätte für allerlei Bildwerk vergangener Jahrhunderte zu sehen gewohnt ist, nimmt sie, auf die Dauer noch, sich fremdartig aus. Verwundert empfinden wir wol, dass diese Eine Anschauung sich enger mit der zufälligen Umgebung im Palazzo del Podestà verbindet, und das romantische Spiel mit Beziehungen und Gegensätzen umspinnt den halb verwitterten Stein so vollständig, dass wir gedankenvoll davon gehen, — nur beschäftigt, den mächtigen Eindruck und unsre mitgebrachten Vorstellungen in Einklang zu setzen.

So erklärt sich vielleicht psychologisch auch das Spiel der Meinungen um dieses Bildwerk. Mancher sonst so scharfsichtige Forscher scheint das Denkmal träumend verlassen zu haben, ohne es selbst recht kritisch ins Auge zu fassen. Die Ansichten, die darüber ausgesprochen werden, beharren noch immer auf einem unentwickelten Standpunkt, während unsre Erkenntnis der mittelalterlichen Skulptur doch sonst erkleckliche Fortschritte verzeichnet. Und es erscheint am Ende als Hellseherei, wenn jemand von all diesen schwankenden Erklärungen nichts wissen will, und zu einem Ergebnis gelangt, das mit dem Mittelalter kaum noch zu rechnen bedarf. Es muss jedoch auch hier versucht werden, Romantik und Nationalgefühl bei Seite zu lassen, und das alte imponierende

Gestaltenpaar für sich zu betrachten wie andre historische Urkunden auch, vor allen Dingen das Werk in seinem heutigen Zustande selber zu Worte kommen zu lassen, damit es aussage, wie viel es sicher zu bezeugen vermag.[1]

Bis dahin hat die Phantasie der Betrachter zu schnell begonnen, sich mit geschichtlichen Kombinationen am Gesehenen zu beteiligen. Das Bruchstück, das vor Porta Romana im Boden gefunden sein soll, zeigt in beinahe frei herausgearbeitetem Hochrelief eine Gruppe von zwei Figuren, die Eine sitzend auf einem Thronstuhl mit hoher Rücklehne, die Andre daneben stehend, im Begriff, mit beiden vorgestreckten Armen sich über das Haupt des Sitzenden vorzubeugen und dem Gesalbten eine Krone aufzusetzen. Aber diese Krone, von der Form wie der Krönungsornat der deutschen Kaiser sie einst enthielt, ist, wie die Hand des Kirchenfürsten, eine Zutat, die bei der Aufstellung im Museum hinzumodelliert worden. Wir wissen also nicht, was die abgebrochenen Hände taten. Und die Form der Krone, in der wir Karl den Grossen abzubilden pflegen, darf ebenso wenig irreführen. Der Thronende hält jedoch den Reichsapfel in der einen Hand, ein Bruchstück des Scepters in der andern, so dass wol wirklich der Moment der Krönung selber angenommen werden muss, wie andrerseits nur an die kirchliche Weihe eines weltlichen Fürsten gedacht werden kann. Er trägt die Dalmatica mit Stola und Cingulum, lauter Abzeichen, die keinen Zweifel übrig lassen, dass ein römischer Kaiser deutscher Nation gemeint sei, der im Diakonengewand gekrönt ward. Der Pontifex dagegen, der die heilige Handlung vollzieht, erscheint nicht mit der päpstlichen Tiara, sondern mit der bischöflichen Mitra; es kann also kaum an die Krönung eines deutschen Kaisers gedacht werden, die in Rom durch einen der Päpste selber geschehen ist, sondern — aus der vollen mittelalterlichen Vorstellungswelt heraus — nur an eine Ausnahme, wo ein Kardinal oder ein Bischof an die Stelle des Pontifex Maximus getreten.

Seltsam genug, dass man, von diesem Punkt der historischen Erwägungen aus, nun nicht weiter auf die Form der Bischofsmütze und die übrigen Bestandteile des Ornates einging, sondern aus der Kostümkunde sogleich auf die Biographie der deutschen Kaiser abschwenkte, wo solche Ausnahmen zu finden seien. Es war der Name „Krönung Karls des Grossen", der den Widerspruch der deutschen Gelehrsamkeit herausforderte und auch deutsche Kunstforscher verleitete, von der Chronologie dieser Realien der Tracht vorschnell abzusehen. So riet man auf Ludwig den Bayern.[2] Aber dieser vom Papst gebannte König ward am 17. Januar 1328 mit seiner Gemalin Margarete von vier Vertretern des römischen Volkes gekrönt, und von zwei gebannten Bischöfen, von Venedig und von Aleria auf Corsica, in St. Peter gesalbt. — Deshalb rückte die Benennung weiter zu dem folgenden Beispiel solcher Ausnahmen, zu Karl IV. dem Luxemburger, der am Ostersonntag 1355 vom päpstlichen Legaten in Rom, dem Kardinal von Ostia, die Krönung empfing.[3] Damit ist allerdings die Darstellung dieses Bischofs besser erklärt. Aber in beiden Fällen sollte sich die weitere Frage geregt haben: wie kam man in Florenz dazu, die Kaiserkrönung Ludwigs des Bayern oder Karls IV. von

[1] Vgl. Preussische Jahrbücher Bd. LXI. 188 ff.

[2] Bode in Burckhardts Cicerone, 4 Aufl. 1879. Zusätze p. 811. „Charakter der Arbeit, Art der Darstellung und die Gestalt des deutschen Königs machen es wahrscheinlich, dass hier die Krönung Ludwigs des Bayern wiedergegeben ist".

[3] Daselbst 5. Aufl. 1887, p. 330 m. vgl. Ortsregister p. XIX.

Böhmen durch ein Marmorwerk zu verherrlichen? Die Darstellung so nahe gelegener historischer Ereignisse fände doch wol nur in ganz besonderem Anlass eine ausreichende Erklärung. So finden wir im Dom eine Hindeutung auf den Tod Heinrichs VII., der die Stadt Florenz belagert hatte; aber an dem Grabmal ihres Bischofs und hartnäckigen Verteidigers gegen diesen Angriff: Antonio d'Orso († 1321) von der Hand des Tino da Camaino. Von Ludwig dem Bayern, gegen den sie sich mit neapolitanischer Streitmacht gerüstet, war die welfische Stadt umgangen; von Karl IV. auf seinem Zug zur Krönung oder zurück ebenso wenig betroffen.

An diese Benennungen mit festem Namen für den Dargestellten hat sich bisher auch die Datierung des Werkes geknüpft. In Florenz galt die Gruppe damals als Skulptur des XIII. Jahrhunderts. Der Cicerone Burckhardts erkennt in Bodes Bearbeitung 1879 darin „ein hervorragendes Werk aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts", — indem er an Ludwig den Bayern (1328) denkt, und setzt also gleichzeitige Entstehung dieses Abbildes voraus. In der folgenden Auflage von 1884 wird es unmittelbar hinter Alberto di Arnoldo, dem Lombarden aufgeführt, so dass der Leser sich verlockt findet, es diesem geistlosen Handwerker beizumessen, der in den sechziger Jahren des Trecento die Madonna mit zwei Engeln zur Seite für den Altar des Bigallo gearbeitet. Im Ortsregister wird „Pisaner Schule" hinzugefügt, so dass wir in Florenz an die Nachfolger des Andrea Pisano und seines Sohnes Nino denken müssten, die sich von Orcagna wesentlich unterscheiden.

Robert Vischer dagegen vermutet, in seinen „Studien zur Kunstgeschichte" 1886 p. 81 gar deutschen Ursprung, wie an den Werken der Hohenstaufenzeit in Capua und einer weiblichen Marmorbüste aus Amalfi (Scala) im Berliner Museum, und nennt mit diesen Arbeiten zusammen „das Reliefbild der Krönung Ludwigs des Bayern" im Museo Nazionale zu Florenz als deutsches Skulpturwerk aus der Periode des „Übergangs vom romanischen zum gotischen Geschmack". Diese Zusammenstellung enthält wol mindestens Einen Anachronismus, und zwar um ein volles Jahrhundert. Gehört dies Hochrelief dem Übergang der deutschen Skulptur aus dem Romanismus in die Gotik an, so ist unmöglich die Krönung Ludwig des Bayern von 1328 dargestellt, oder umgekehrt: haben wir diesen Kaiser zu erkennen, dann gehört das Bildwerk der Gotik an, die in Deutschland damals längst ausgebildet, in Italien seit Giovanni Pisano (um 1300) zum entschiedenen Durchbruch gekommen war.

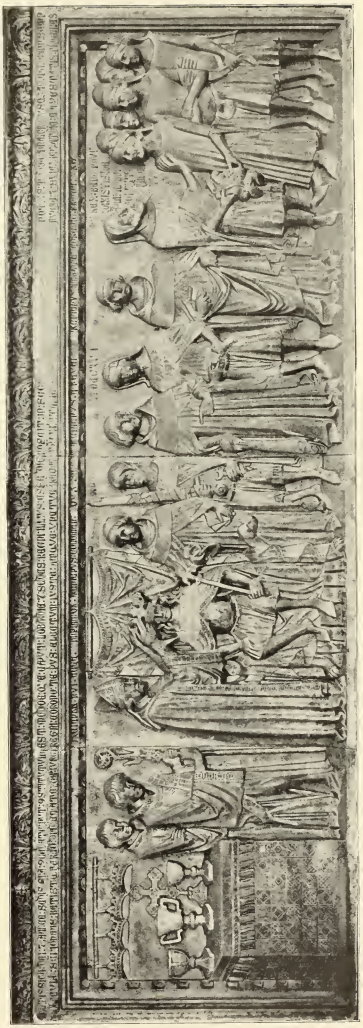
Überall ward das Schielen nach dem historischen Anlass und nach der Person des Dargestellten für das Urteil über die Entstehungszeit verhängnisvoll. Aber wissen wir denn, dass die Entstehungszeit des Marmorwerks in Florenz auch nur annähernd mit der Lebenszeit des Gekrönten und dem Datum seiner Krönung zusammenfallen muss? Die alte Bezeichnung als „Karl der Grosse" rückte die Arbeit doch schon ins XIII. Jahrhundert, betrachtete sie also nicht als gleichzeitige Wiedergabe eines Porträts, sondern als Idealkomposition. Kommt aber die Frage so an den Kunsthistoriker zurück, so sollte es ihm näher liegen, sich nach Darstellungen solcher Krönung umzusehen, die einigermassen im Widerstreit dieser Datierungen in Betracht kommen können. Historische Kostümkunde und stilistische Analyse mochten sich zu gegenseitiger Hülfe die Hand reichen.

Die Krönung Ludwigs des Bayern mit der Longobardenkrone, die Guido Tarlati, der Bischof von Arezzo, am 26. Juni 1327 in S. Ambrogio zu Mailand vollzogen, haben wir im Dom von Arezzo

an dem Grabmal dieses Bischofs († 21. Oktober 1327 in Montenero), das die Sienesen Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura 1330 mit Relieftafeln geschmückt, also in zeitgenössischer Darstellung: „Hoc opus fecit magister Augustinus et magister Angelus de Senis MCCCXXX“ sagt die Inschrift.[1]

In der Regierungszeit seines Nachfolgers, Karls IV († 1378) führt uns dagegen ein Relief mit der gleichen Ceremonie im rechten Kreuzschiff des Domes zu Monza, das ursprünglich die Rückseite der Kanzel geschmückt haben soll und dem Erbauer der Kirchenfassade Matteo da Campione zugeschrieben wird.[2] Hier sieht man auf dem länglichen Marmorstreifen, der die Füllung einer Brustwehr bildete, die Krönung eines deutschen Kaisers mit der longobardischen Königskrone in aller Ausführlichkeit, mit zahlreichen Beischriften erläutert, und zwar ohne Zweifel in viel authentischerer Wiedergabe des herkömmlichen Ritus als in dem Relief der Sienesen am Kenotaph Tarlatis in Arezzo, also ein entscheidendes Beispiel.

Links steht der Altartisch mit einem Kruzifix und drei Kelchen, lauter Prachtstücken des Domschatzes von Monza, und darüber hängen an einer Stange vier Kronen. Neben dem Altar harrt der Diakon mit dem Bischofsstab, von seinem Subdiakon begleitet, während der „Archipresbyter hujus ecclesie“ in bischöflichem Ornat, der auf besondere Erlaubnis des Papstes statt des Mailänder Erzbischofs die



[1] Phot. v. Alinari, Abbildung in Stackes Deutscher Geschichte I, 2. p. 607 fälschlich auf die Kaiserkrönung in Rom bezogen.

[2] Es ist durchaus in der alten comaskischen Behandlung des Rahmenreliefs, mit Einer Figurenreihe als Regel, gearbeitet, wie dies schon die romanische Skulptur des XIII. Jahrhunderts aufweist. Vgl. darüber Schmarsow, S. Martin von Lucca, Breslau 1890, p. 99.

Krönung vollziehen darf,[1] soeben im Begriff ist, das sogenannte eiserne Diadem — hier eine Zackenkrone von frühgotischer Form — auf das Haupt des Erwählten zu setzen. Der „Imperator", wie ihn die Inschrift an der Schräge des Randes nennt, sitzt im königlichen Schmuck auf dem Thron, das Scepter, mit Lilienspitze, in der linken Hand, während die Rechte sich auf das Knie stützt. Neben dem Thron, hinter dem ein Teppich hängt, steht zunächst der „Archiepiscopus Colon(iensis)", neben diesem ersten der geistlichen Kurfürsten folgen die übrigen mit je einem weltlichen abwechselnd; zunächst der „Dux Sanxonie" mit dem Schwert des Reiches, aufgerichtet mit umgeschlungenen Bandelier, in der Rechten, die Linke am Dolch; dann der „Archiepiscopus Trever(ensis)", der seinen Nachbar auf die Scene hinweist. Dieser trägt die Handschuhe des Kaisers und ist durch die Überschrift „Landegrevi" als der Landgraf von Thüringen bezeichnet. Ruhig nach vorn gewendet steht der Kurfürst von Mainz „Archiepiscopus Magancie", während der Letzte, der „Marchio Brandeburgensis" sich den Bürgern von Monza zuwendet, deren Häupter erschienen sind, dem Kaiser zu huldigen und die Bestätigung ihrer Privilegien zu empfangen: „Homines Modoetie A Major' Usque Ad Minorem Semper Fuere et Sunt Imperatorie Mayestatis Fidelles" sprechen sie zum Kanzler des Reichs, der ihnen antwortet: „Dns Rex Bene Novit Quod Dixistis Jdeo Amplificabit Fortiter Et Confirmabit Privilegia Vestra" und zwei Urkunden mit schweren Siegeln, die „Privilegia Comunis Modoetie" darreicht. Über der Krönung steht die Formel bei der feierlichen Ceremonie: „Altissimi Dei et Apostolice Sedis Gratia Concedente Prout Constitutum Est Modoetie Que Caput Lombardie Et Sedes Regni Illius Esse Dignoscitur In Sancto Oraculo Sancti Johanis Baptiste Ferreo Diademate De Jure Regni Corono Te Prius Electum Juste Atque Unctum Regem Provintie Italice".

Das Relief trägt noch deutliche Spuren polychromer Bemalung und Vergoldung. Es verdient die volle Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker[2] als charakteristisches Beispiel der durch Giovanni Balduccio nach Oberitalien verpflanzten Kunstweise Toscanas, das jedoch stilistisch der Arca di St. Agostino im Dom von Pavia (begonnen 1362) näher steht als der Arca di S. Pietro Martire in St. Eustorgio von Mailand, also noch ausgesprochener die Kunstweise der Lombardei selber vertritt als die Werke jenes pisanisch geschulten Meisters. In diesem Stil aber bezeugt gerade die Gestalt des Königs einen fremden Einfluss, dessen unverkennbar französische Zierlichkeit wol nur durch Vorbilder auf Siegeln[3] oder Münzen, und zwar des luxemburgischen Kaisers Karl IV. am ehesten, erklärt werden kann. Je weniger das Ceremonienbild selbst, das auf dem Relief im Dom zu Monza gewiss nur das Privilegium dieser Kirche veranschaulichen sollte, auf ein historisches Faktum zurückgeht, — je entschiedener die Überzeugung Recht behalten muss, dass die Krönung Karls IV. selbst, die am 6. Januar 1355 auch in Mailand und nicht in Monza stattfand, hier nicht gemeint sein kann,

[1] Vgl. Muratori, De Corona Ferrea, Mediolani 1719 u. Frisi, Ant. Fr. Memorie della Chiesa Monzese Milano 1774—80.

[2] Es hat neuerdings eine treffliche Würdigung bei A. G. Meyer, Lombardische Denkmäler des XIV. Jh. (1893) p. 119ff. gefunden, wo auf den Codex Balduini Trevirensis und die dort geschilderte Krönung Heinrichs VII. hingewiesen wird. Vgl. sonst C. Aguilhon, Scult: di Matteo da Campione ... in Monza 1878 und Intorno ad un bassorilievo della basilica di Monza. Roma 1879, sowie Barbier de Montault „Inventaires de la basilique de Monza" (Bulletin monumental V. Serie, tome 9. 1881, XII. Le basrelief du couronnement S. 700ff. m. Heliogravure).

[3] Schon das Grabmal des Guillaume de Narbonne von 1289 im Klosterhof der SS. Annunziata zu Florenz zeigt in der Reiterfigur die Benutzung des französischen Siegels.

desto entschiedener muss auch das Hineinspielen dieser Vorlagen, von Siegeln des Luxemburgers, wie z. B. im Städtischen Museum zu Frankfurt am Main, betont werden.

Damit haben wir jedenfalls eine annähernde Vorstellung gewonnen, wie eine Krönung Karls IV. von einem Bildhauer des Trecento ausfallen konnte. Nur die Durchführung in grösserem Mafsstab und Hochrelief wäre noch hinzuzudenken, und statt des lombardischen Künstlers hätten wir hier im Bargello die Arbeit eines Toskaners, womöglich eines florentinischen Meisters zu gewärtigen.

Die Frage, wie eine derartige Krönung mitten im vierzehnten Jahrhundert ausgesehen haben würde, wenn wir annehmen, sie sei in Florenz von einem der angesehensten Bildner ausgeführt worden, zwingt zu einer Umschau auf dem Gebiet der Trecentoskulptur und das eigentümliche Verhältnis der Stadt Florenz zu den Nachbarn. Mit Andrea Pisano beginnt erst die Verpflanzung dieser Kunst in die Mauern der Guelfenstadt. Sein Beiname noch kennzeichnet den Meister aus Pontedera als Fremden. Seine Reliefs an der Tür des Baptisteriums haben etwas von französischer Eleganz, seine feinknochigen Gestalten bewegen sich schwungvoll, wie im Innersten durchdrungen von dem Rhythmus der reinen französischen Gotik. Darin sind sie dem langlockigen König und den Edelsten des Reiches um ihn her, wie das Krönungsrelief des Matteo da Campione in Monza sie schildert, verwandt genug. Aber die Tracht dieser deutschen Fürsten und der Bürger von Monza, die Wendung und Formation der Köpfe, soweit sie den Zeittypus wiedergeben, der Eindruck der Kostümbilder findet sich eher bei Andrea Orcagna, an den Zeugen der Himmelfahrt Marias auf der Rückseite seines Tabernakels von Orsanmichele, mit dem Datum 1359.

Welch ein Abstand aber, wenn wir nach den besten Gruppen der Reliefs an diesem Tabernakel mit ihrer starken Austiefung und ihrem Ungeschick der Einordnung in die selbstgewählten Rahmen uns wieder dem Hochrelief des Museo Nazionale zuwenden. Am ehesten liesse sich noch eine Krönung Marias zum Vergleich herbeiziehen, die als halbverkommenes Bruchstück im Dom von Prato bewahrt wird. Herbeiziehen freilich, nur um ein Beispiel aus dem Trecento zu haben, das wenigstens die technischen Eigenschaften und den äussern Zuschnitt dieser Werkstätten vor Augen führt. Das Relief gehört zu der alten Arca, die einst den Gürtel der Madonna umschloss, und zwischen 1354 und 1360 von Niccolò di Cecco del Mercia und Sano (di Matteo?) aus Siena, nebst Giovanni di Francesco Fetti aus Florenz gemeisselt war. Die Fragmente sind im Nebenraum der Capella della Cintola in die Wand eingemauert; die Krönung Marias ist halb zerschlagen gewesen und macht den Eindruck eines unvollendeten Überrestes, aber der Seitenschmuck mit Konsolen und Fialen belehrt eines Bessern. Ihr Gegenstück bildete die Scene, wie S. Thomas die Reliquie einem frommen Vertrauensmann zur Aufbewahrung übergiebt. Hier haben wir in der stehenden Figur des Apostels eine Parallele zu dem krönenden Bischof im Bargello, während die sitzenden Figuren dem thronenden Kaiser an die Seite gesetzt werden mögen, — wenn auch nur, um die Unvergleichbarkeit in der Hauptsache darzutun.

Durch solche Seitenblicke auf alles Übrige, was damals in der florentinischen Skulptur geleistet wurde, muss auch für das stumpfeste Gefühl der Kontrast herausgetrieben werden, der zwischen den Denkmälern des Trecento und dem Hochrelief der Kaiserkrönung im Museo Nazionale besteht. Die

toskanische Bildnerei hat im ganzen vierzehnten Jahrhundert dergleichen nicht aufzuweisen. Diese mächtige, fast frei herausgearbeitete Gruppe steht mit dem Geist der italienischen Gotik ebenso in Widerspruch wie mit ihren Formen. Daher mochte auch wol der Gedanke an deutsche Bildwerke der spätromanischen Zeit, wie in Braunschweig oder Naumburg aufsteigen, in denen ein ähnliches Gefühl für den selbständigen Wert des Leibes, der wolgerundeten Körperlichkeit waltet wie hier. Und insofern hat der Urheber dieses Vergleiches, Robert Vischer, mehr Verständnis für den innersten Zug der Gestaltung bewiesen, als die Geschichtsklitterer, die das Werk in die Tage des Böhmenkönigs Karl versetzten. Es ist ein wuchtiger Wurf in dem Ganzen, wie ihn weder die milde Schönheit Andreas von Pontedera kennt, noch die bürgerliche Befangenheit des Andrea Orcagna. Damit ist die unterscheidende Eigentümlichkeit des innern Wesens bezeichnet; aber die stilistischen Merkmale der äussern Behandlung bleiben noch unerklärt, wie die allgemeine Bildung der Zeit, in der eine solche Grossartigkeit der Auffassung gedeihen konnte. Die technischen Kennzeichen gestatten es ebenso wenig, die Gruppe mit den letzten Ausläufern des Romanismus in Deutschland oder gar in Italien zusammen zu denken. Nicht jenes „urwüchsige Antikisieren", jene „rauhe Grossheit typischer Natur" haben wir vor uns, die hier und da für kurze Zeit vor dem zähmenden Einfluss streng kirchlichen Empfindungslebens hervorbrachen, das den gotischen Stil durchbebt. Es ist vielmehr die echt realistische Grundstimmung, die rücksichtslos wahrheitsgetreue Gesinnung, aus denen die Plastik der Frührenaissance, die statuarische Kunst Donatellos hervor wächst, es ist die Kunst des Quattrocento, der auch dieses Denkmal angehört. Das wenigstens ist seit lange schon meine persönliche Überzeugung, und ich habe mündlich bei verschiedener Gelegenheit, wie schriftlich an entscheidender Stelle die Ansicht verfochten, dass dies Hochrelief im Bargello weder in das XIII. noch in das XIV. Jahrhundert gehören kann, sondern erst im vollen Zuge des XV. Jahrhunderts möglich war.[1]

Gute Kenner haben sich von diesem Schluss wol nur durch den Zustand des Marmors abhalten lassen. Seine Oberfläche ist vielfach angegriffen, an dem Gesicht des Kaisers, an den Löwenköpfen des Thronsessels ist die Korrosion soweit vorgeschritten, dass die Formen fast unkenntlich werden, und vorstehende Teile sind ganz zerfressen. Skulpturen des Quattrocento so zu sehen sind wir noch nicht gewohnt, wie bei denen der Antike oder des Mittelalters. Die Verwitterung täuscht auch bei jedem Wiedersehen des Originals zu Anfang aufs neue und hat vielleicht manchen Forscher daran gehindert mit einer stilkritischen Bestimmung nach den eigenen Grundsätzen der kunstgeschichtlichen Methode, oder auch nur mit den Hilfsmitteln der Kostümkunde, den Realien des geistlichen Ornates u. dgl. Ernst zu machen. Sonst hätte man doch sachgemäss in kühlster Unbefangenheit zunächst feststellen müssen, dass diese Form der Bischofsmütze mit ihren Besatzstücken, dieser Schnitt des Überwurfs, den man eher für eine Casula als für ein Pluviale halten könnte,

[1] Vgl. Berichte der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur, Sitzung der archäologischen Sektion am 27. Januar 1887, wo das volle Resultat gedruckt worden, das ich natürlich in meinen Vorlesungen über die Ital. Plastik in Breslau und in Florenz (Winter 1888/89) mitgeteilt habe. In diesem Sinne ist auch die Bezeichnung am Gipsabguss der Gruppe im Berliner Museum auf XV. Jh. abgeändert worden. (Vgl. Verzeichnis der Gipsabgüsse, Berlin 1879, S. 109, No. 1565, XIII. Jh.?)

diese Diakonengewänder beim Kaiser, wie alle kleinen Abzeichen der Kleidung und des Thrones sonst, dem XV. Jahrhundert angehören.

Überblicken wir damach die Beispiele wieder, die aus den ersten Jahrzehnten des Quattrocento für diese beiden Gestalten in Betracht kommen könnten, so belohnt sich diese Umschau sofort. Monumentalfiguren in weiter Gewandung, so breit und wuchtig hingesetzt, wie dieser deutsche Imperator, — wo wären da zahlreiche Seitenstücke zur Vergleichung, wenn nicht eben in Florenz? —

Die vier Evangelisten, die einst an der Domfassade neben dem Hauptportal sassen, jetzt im Innern der Chorkapelle, sind die nächsten Beispiele: Niccolò d'Arezzo hat den Marcus, Bernardo Ciuffagni den Matthäus, Nanni d'Antonio di Banco den Lucas und Donatello den Johannes geschaffen.[1] Mit den Jahren ihrer Entstehung 1408—1415 ist auch der Geist des Realismus wie das Verständnis für die statuarische Kunst des klassischen Altertums in Florenz emporgewachsen: in der Figur des Aretiners noch derb und starr, in der Ciuffagnis befangen und stumpf, in Nannis Lucas schon von edlem Schwung bewegt, der die Majestät des Thronenden zu stören droht, in Donatellos Johannes noch gebunden, wie bei jenen, aber mächtig und hoheitvoll in dem langbärtigen Haupte des greisen Sehers von Patmos. Mit keinem dieser Bildwerke jedoch stimmt die Behandlung der Diakonengewänder des korpulenten Kaisers genauer überein, der doch so breit und aufrecht zugleich, so sicher und imponierend dasitzt, als werde die Salbung durch Priesterhand ebenso wenig im Augenblick, wie die Last der Krone fürderhin, sein Haupt zu beugen imstande sein. Höchstens ein paar Querfalten zwischen den Knieen hin, die absichtlich ausgetieft sind, und die schlichte Grossflächigkeit um Brust und Schultern, die auch Donatellos Johannes aufweist, erinnern an diese Erstlinge der Statuenbildnerei des Quattrocento. Doch der allgemeine Eindruck, die Haltung des Gesamtcharakters sagt desto bestimmter, dass jene Evangelisten schon vor diesem Kaiser auf ihren Thronen gesessen haben. Vor Donatellos Meisterstücken war auch die Krönung undenkbar; das beweist ein Blick auf seinen stehenden S. Marcus an Orsanmichele, den er beim Beginn der Arbeit noch auf ein Kissen treten lässt (1411—1413), bei der späteren Ausgestaltung, besonders der oberen Hälfte, jedoch zu solcher Wucht und Breite zu steigern verstand. Fassen wir dagegen die weichen, hier und da wulstigen und tiefzügigen Falten des krönenden Bischofs ins Auge, so entdecken wir nirgends grössere Verwandtschaft als mit den Heiligen Eligius und Philippus oder den vier Togafiguren in einer Nische, die Nanni d'Antonio di Banco für Orsanmichele geliefert hat. Diese Leistungen des jung, schon 1421, verstorbenen Genossen Donatellos, vor allem der Philippus und die vordern Figuren des Quartetts, das zum Teil aus einem Stück gearbeitet ist wie eine Reliefgruppe, müssen den Bildner der Krönung besonders angezogen haben, so dass er sich daran mit Sorgfalt schulte. Scheint es doch, als hinge sein technisches Gebaren unmittelbar mit diesem Meister zusammen.

Für den Körper selbst bevorzugt er entschieden den gedrungenen, breitschultrigen und rundköpfigen Römertypus und die vollen Formen, die nicht eckig hervorragen. Die Züge des Kardinalbischofs haben sogar eine auffallende Verwandtschaft mit der Grabfigur Johannes XXIII., die Donatello

[1] Vgl. Schmarsow, Donatello, Breslau und Leipzig 1886, p. 6 ff.

für das Denkmal des einstigen Papstes im Baptisterium geschaffen. Wer dieses Bronzebildnis des weltlichen Bartolommeo Coscia vergleicht, wird sofort die Verschiedenheit in der Gewandbehandlung zwischen dem Erzguss dort und der Marmorarbeit hier bemerken. Und gleitet sein Auge beiläufig nieder auf die Löwenköpfe der Bahre, so müssen die Vorzüge des Thronschmuckes hier wol ebenso auffallen. Und schreiten wir endlich zu Donatellos Lieblingsschöpfung dem „Zuccone" am Glockenturm hinüber und halten auch hier die tiefgefurchten bauschigen Falten mit denen des krönenden Bischofs zusammen, indem wir zugleich den Unterschied im Körperbau hervorheben, so ist auch der Kreis der Vorbilder, der in Frage kommen mag, so ziemlich umschrieben, und erst weiterer Ausblick, auf das dreifache Antlitz der Trinität im Giebel über Verrocchios Thomas und Christus, auf die Grabplatten Donatellos in Siena und Rom (mit Einschluss der Martins V.) und auf die Züge seines Gattamelata in Padua, würde die Behandlung der innern Gesichtsteile wie der festen Struktur seiner Köpfe noch näher ins Licht setzen.

Diese Runde unter den charakteristischesten Hauptwerken florentinischer Bildhauer aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts ergiebt für den Kundigen zugleich das weitere Resultat, dass keiner von diesen Meistern der Urheber der Kaiserkrönung sein kann. Denn mit keiner dieser wolbekannten Individualitäten stimmt das Wesen der grossartigen, völlig freien und doch wieder nicht gewaltsam leidenschaftlichen, sondern in sich ruhevollen, ja feierlich getragenen Darstellung überein. Sie ist allen verwandt und doch von allen verschieden, soviel ihrer hier genannt worden; sie ist sicher die Arbeit eines gleichstrebenden Genossen dieser ersten Generation des Quattrocento, zu der als Maler auch Masaccio gehört, und setzt sich als solche in Gegensatz zu allen Leistungen der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, wo Andrea del Verrocchio und Antonio del Pollajuolo oder Antonio Rossellino und Benedetto da Majano den Ton angeben.

Verrocchio steht der deutschen Empfindung so nahe, wie kein andrer Meister der Renaissance in Florenz. Der Lehrer Lionardos und Peruginos mit seiner ernsten Gesinnung, seiner Gemütstiefe und seiner quälerischen Sorgsamkeit würde sich mit dem deutschen Albrecht Dürer unmittelbar verstanden haben. Er ist der Psycholog des Quattrocento. Der Bildner dieser Krönung hängt nicht so emsig der Wiedergabe des Individuellen, des Einzelnen und auch des Kleinen nach. Hier herrscht noch der grössere Zuschnitt, der voll und harmonisch auf das Ganze geht, und am Leibhaftigen ist ihm mehr gelegen, als an der Seele, an der physischen Grundlage und ihrem festen vollen Aufbau mehr, als an Erregung und Bewegung des Innern. Aber auch mit der freundlichen, leicht etwas süssen Lieblichkeit eines Benedetto da Majano, wie mit der herben Anmut des Desiderio da Settignano wird ihn Niemand verwechseln, ebensowenig mit der trockenen Schärfe, der Magerkeit und Haltlosigkeit eines Mino. Dem Bernardo Rossellino scheint er eher verwandt als dem Antonio, der zu sehr schon der Folgezeit angehört und ohne Verrocchios Nähe nicht recht mehr gedacht werden kann. Wer aber kennt unter der früheren Bildnergeneration schon Michelozzo neben Donatello als greifbare, scharf sich sondernde Persönlichkeit? Und dieser sorgfältige Klassiker nach dem Herzen der Humanisten im Dienste der Medici hat doch auf die Bildner nicht nur, sondern auch auf Maler wie Fra Filippo bis zum Weggang nach Prato, als Lehrer des Faltenwurfs und der Figurenzeichnung wie der Architekturprospekte den ausgiebigsten Einfluss geübt! Mit Michelozzos

Reliefs am Grabmal Aragazzi in Montepulciano sind wir der Formanschauung auch dieses Hochreliefs im Bargello ganz nahe, während uns seine schlanken gestreckten Statuen und Einzelfiguren in Nischen dieser Monumente in Florenz und Neapel gleich viel von den gedrungenen Proportionen der Krönung entfernen.[1]

Damit ist gesagt, was ich meine! Nach beiden Seiten sind die innern Grenzen gezeichnet, und ihr Umriss beschreibt den Platz eines Mannes, der allein noch übrig bleibt, diese Mitte zu füllen. Mir erscheint die Hochreliefgruppe der Kaiserkrönung im Museo Nazionale zu Florenz als ein Werk des Luca della Robbia; denn mit seinem Wesen allein stimmt der Charakter dieser grossgedachten, so einfachen und zugleich so wuchtigen Gestalten überein. So frischweg im monumentalen Sinne der antiken Kunst, wie aus natürlicher Wahlverwandtschaft mit ihrer vollendeten Auffassung des Reliefs, schuf nur er.

Allerdings dürfen wir, schon des bedeutenden Gegenstandes wegen, der hier behandelt worden, zur Vergleichung nur seine bedeutendsten Werke betrachten. An Madonnen und Engelchen, an Kinderreigen und Sängerchöre sollen wir nicht denken, sondern höchstens an die grosse glasierte Thongruppe der Begegnung Marias mit Elisabeth in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja. Dann aber mehr noch an das Grabmal des Bischofs Federighi (1456 voll.), das draussen vor Florenz im Kirchlein S. Francesco di Paola seine Zufluchtstätte gefunden und so vergessen und verwahrlost steht, als ob für diesen Bischof von Fiesole nicht ebensogut Platz im Dome seiner Stadt gewesen wäre wie für Salutati, dessen Kapelle von Minos Hand mit Altar und Grabmal, von Cosimo Rosselli[2] mit Fresken geschmückt ward. Ganz besonders empfehlen sich an dem Marmorwerk des Luca della Robbia die drei Halbfiguren, Christus im Grabe, Maria und Johannes, an der Hinterwand der Nische, die in flacherem Relief, aber zur Wirkung im Dämmerlicht der Vertiefung in derberem Verfahren als sonst, absichtlich summarisch ausgeführt sind, sodass sie mit dem verwitterten Monumentalstück im Bargello viel Vergleichungspunkte gewähren. Die liegende Grabfigur ist ihrer Stelle gemäss feiner, ja ausserordentlich sorgsam vollendet, aber in der Form der Mitra und der Behandlung der Gesichtsformen schlagendes Belegstück für die Übereinstimmung mit der Kaiserkrönung und ihrem Urheber. Ganz überraschend zeugen in nächster Nähe dieses Hochreliefs, im selben Saal des Museo Nazionale, die beiden kleinen Reliefplatten mit der Befreiung des Petrus aus dem Kerker und seiner Kreuzigung, gerade weil sie unfertig liegen geblieben und in verschiedenen Stadien der Arbeit erhalten sind. In den schlichten Kompositionen verwertet Luca gewiss unmittelbar die Entwürfe Masaccios für die Brancaccikapelle, die dann noch Filippino Lippi bei Vollendung der Wandgemälde zur Nachachtung vorgelegt sein müssen. Durch diese Wahl erfahren wir schon die Verwandtschaft des eigenen Sinnes bei Luca selbst und empfangen die Erklärung für die gleiche Eigenschaft der Krönung. Dann im Einzelnen der Formgebung die nämlichen konstitutiven Merkmale: man vergleiche nur auf der Kreuzigung des Petrus den eben aus dem Rohen herausgehauenen Kopf des Apostelfürsten und die untersetzten Proportionen des Körpers mit denen des Kaisers, sowie das Profil der Schergen und

[1] Vgl. Schmarsow, Nuovi studj intorno a Michelozzo, Archivio storico dell 'Arte 1892.

[2] Die Wandmalereien der Capp. Salutati im Dom zu Fiesole werden fälschlich Benozzo Gozzoli zugeschrieben. Sie erweisen sich auch in ihrem restaurierten Zustand noch als Cosimo Roselli.

Krieger mit dem des Bischofs. Auf der Befreiung bietet der Apostelkopf und das Antlitz des Engels, wie des eingenickten Wächters die nämlichen Analogieen mit dem Kopf und der Gesichtsbildung des Krönenden, bis hinein in die scharfgezeichneten Nasenflügel, die vorgeschobenen und dadurch plastisch wirksamen Lippen, die energische Rundung des Kinnes. Durch den kopfüber gesehenen Unterteil des Gesichtes beim gekreuzigten Petrus wird unsere Aufmerksamkeit gerade auf diese Praxis des Bildhauers hingelenkt, und der ähnliche Anblick beim schlafenden Soldaten, der am Boden hingestreckt links in der Ecke vor der Wächterbank sichtbar wird, verrät uns wol, weshalb der nämliche Künstler das Doppelkinn des bartlosen Kaisers so absichtsvoll ausbeutet, wie es in der Krönung geschehen.[1] Gerade diese Überreste unvollendeter Arbeiten von Luca della Robbia für einen Marmoraltar des Domes haben mich am ersten überzeugt, dass auch die grosse Krönung sein Werk ist und keines Anderen.

In ihrem nächsten Umkreis finden wir auch weitere Bestätigung, nämlich in den fünf Reliefs am Campanile, in denen Luca (1437—40) die sieben freien Künste dargestellt hat, und zwar so, dass er auf zwei Bildfeldern der Reihe die Vertreter zweier Disziplinen vereinigt und als Paar in Beziehung setzt, — nämlich Logik und Rhetorik auf dem Einen,[2] Geometrie und Arithmetik auf dem Anderen, während Grammatik, Musik und Astrologie ihr Feld allein behaupten. Die Gewandung des Entdeckers der Sphärenharmonie, der hier gemeint ist, mag er als solcher Pythagoras oder wegen seiner Hammerschläge auf dem Ambos als Tubalkain angesprochen werden, wie die des alten Schulmonarchen, der als verkappter Donatus oder Priscian oder als Uralın unseres Zumpt, jedenfalls in der Tracht eines Lehrmeisters dieser Renaissance-Generation erscheint, und ihr — in zwei ebenso erfreulichen Musterexemplaren florentinischer Schuljugend — das Lesen und das Schreiben beibringt, dieser weite Tuchmantel des Scholarchen, wie die Tunica des Patriarchen gewähren wieder die mannichfaltigste Gelegenheit, die Gewohnheiten der Drapierung und des technischen Verfahrens zu vergleichen, die sich ebenso an dem Hochrelief der Krönung zeigen, wenn wir die Anforderungen des Kastenreliefs in den sechseckigen Rahmen des Campanile und die etwas abweichenden Bedingungen, denen die Krönung gerecht zu werden hatte, in Abzug bringen. Der Kopf des Professors gleicht wieder dem des Bischofs, während die Kopfbildung der Jungen in allen Teilen die genaueste Übereinstimmung mit der Struktur des Imperatorenkopfes aufweist, so weit die Korrosion des letzteren irgend noch festen Anhalt bietet. Die Hand des Kaisers, die das (abgebrochene) Scepter haltend, ruhig auf dem Schosse liegt, zeigt die gewohnte Bildung Lucas wie die des Schulmeisters auf seinem Pulte; die Linke, die den Reichsapfel hält, hat die zugespitzten Finger wie die Knaben, oder Orpheus, der über die Saiten der Guitarre greift, oder Petrus in der Befreiung. Überall die nämlichen Formen, die gleichen technischen Gewohnheiten; überall die selbe ruhige Sicherheit, der harmonische Vortrag, die Luca della Robbia unter seinen Zeitgenossen auszeichnen und von Ghiberti wie von Donatello charakteristisch unterscheiden.

[1] Der bärtige Hellebardenträger kommt sogar den Löwenköpfen des Kaiserstuhles nahe.

[2] Es sind also, mögen die Vertreter benannt werden wie üblich, sicher nicht bloss „Sophistae“ wie Julius v. Schlosser, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XVII. Wien 1896, sie bezeichnet. Geometer und Arithmetiker erscheinen beide in arabischem Kostüm mit Turban, Orpheus als fahrender Sänger mit Reisehut inmitten des Waldes, dessen Tiere ihm lauschen, sehr malerisch in der Landschaft gelagert.

Wo dagegen die äussere Behandlung dieser Hochrelieffiguren von den übrigen Marmorarbeiten[1] Lucas abweicht, da bemerken wir eine sehr bezeichnende Übereinstimmung mit seinen glasierten Terracotten. So manche Partieen des glattpolierten Überwurfs und in dem Faltenarrangement des Untergewandes beim Bischof verraten das Hineinspielen dieser Kunstgattung; ganz besonders ist dies auch bei der Drapierung des weiten Unterkleides der sitzenden Kaiserfigur der Fall. An anderen Stellen springt der Meister mit dem Marmor verwegen um, wie es bei ausschliesslicher Vertrautheit mit diesem einen Material oder dauernder Bevorzugung der Steinskulptur nicht erklärlich wäre, beim gleichzeitigen Modellieren für Bronze und Terracotta aber von selber sich einstellt: so der frei vorstehende Rand der Dalmatica, der deshalb auch so vielfach abgestossen ist, und die äusserste Einfachheit der Falten unter dem Gürtel. Indessen diese absichtliche Beschränkung auf wenige wirksame Mittel legt es nahe, dass das Bildwerk wol für verhältnismässig hohen Standort berechnet war und für die Wirkung im offenen Tageslicht. Wahrscheinlich sollte, wenn nicht volle Bemalung, doch Musterung und Schattierung der Gewandstoffe und sicher Vergoldung einzelner Stellen hinzukommen. Die Unterscheidung des harten Goldbrokats der Dalmatica, der weichen wollenen Unterkleider, des seidenen Doppelstoffes scheinen in diesem Sinne vorbereitet. Und am Saum des kaiserlichen Krönungsornates sind gar runde Vertiefungen aufgereiht, wie sonst Eindrücke mit dem Finger in der Thonmasse die Naht oder den Besatz bezeichnen.

Schliesslich ist der Schritt zu einem so starken, die Körper fast voll ausrundenden Hochrelief kunstgeschichtlich sehr bedeutsam und kaum einem Meister des Quattrocento so natürlich zuzutrauen als eben Luca della Robbia selber. Sein Streben schlägt deutlicher als irgend eines Anderen die Bahn der griechischen Reliefplastik ein.[2] Und der Mut, sie auch in Marmor zu versuchen, konnte wol nur auf Grund einer längeren Beschäftigung mit allen Graden der Erhebung bis zur vollen Körperlichkeit in Terracotta, d. h. unter seinen Mitstrebenden eben nur ihm erwachsen. Ist aber diese Gruppe in Marmor von Luca geschaffen, wie ich fest überzeugt bin, und nur von ihm herleitbar, der in Terracotta sogar Freifiguren wie die leuchtertragenden Engel in der Domsakristei gewagt hat, — so gewinnen wir damit zugleich sehr erwünschte historische Erklärung für eine Arbeit, wie die Begegnung der Maria mit Elisabeth in Pistoja, deren beide vollrunde Figuren aus zwei Hälften, einer oberen und einer unteren, zusammengesetzt sind, und deshalb Zweifel erregt hatten, ob eine Entstehung bei Lebzeiten Lucas, der übrigens hochbetagt erst 1482 gestorben ist, anzunehmen erlaubt sei.

Allem Anschein nach steht das Marmorwerk im Museo Nazionale, mit seiner grandiosen Wucht der Auffassung, noch der Sinnesart der führenden Hauptmeister, dem Siegeslauf Donatellos näher, gehört also in die erste Hälfte des Quattrocento, soweit sein inneres Wesen abgesehen von der Ausführung des Einzelnen darüber entscheiden darf. Die Grabfigur Federighis, die Luca 1456 vollendet, ist feiner durchgefühlt, aber auch für näheres Anschauen eingehender bis ins Kleinste durchgearbeitet.

[1] Unter ihnen ist besonders auch das Sakramenthäuschen in Peretola (von 1442) zu beachten, das mit den Reliefs des Petrusaltars wie des Federighigrabes grosse Verwandtschaft aufweist und die Annäherung an Michelozzo besonders deutlich offenbart. Phot. Brogi 5841 a.

[2] Vgl. hierzu das Kapitel über Reliefauffassung bei Hildebrand, das Problem der Form in der bildenden Kunst, das zur Würdigung Robbias wesentlich beitragen muss.

Die Bestimmung des Hochreliefs im Bargello war jedenfalls eine andere, wenn auch gerade Luca immer mehr ins Einzelne ging und seinem Formgefühl genugtun musste, während Donatellos Bravour im Interesse dekorativer Wirkung wie an den Orgelbalustraden auch dies Bedürfnis des Bildners hintansetzt. Immerhin gestattet der beschädigte Zustand des Denkmals keine zuverlässige Beurteilung mehr, mit deren Hilfe das Werk zeitlich in die Reihe der übrigen Marmorarbeiten Lucas eingeordnet werden dürfte.

Um so mehr drängt sich nun, da wir die Kaiserkrönung, so lange wir nicht mit Gründen eines Besseren belehrt werden,[1] als eine der bedeutendsten Leistungen Lucas betrachten, der Wunsch auf, sie mit dem einen oder dem anderen Teil seiner Werke noch ausser den Marmorskulpturen in nähere Verbindung gesetzt zu sehen. Da bieten zunächst seine Terracotten, auf deren technische Behandlung, deren Formenwahl und Gewandbehandlung wir schon wiederholt Rücksicht nehmen mussten, die eine grosse Schwierigkeit zur Vergleichung im Einzelnen, dass sie eben glasiert sind und nicht selten durch die Farbe wie durch den Glanz zu einer andersartigen Wirkung kommen, bei der die Genauigkeit und Schärfe der ursprünglichen Modellierung nicht so rein hervortritt wie im weissen Marmor, oder in anderem Steinmaterial und in naturfarbener unglasierter Terracotta ebenfalls.

Doch verlohnt es sich wenigstens auf eins der berühmtesten Werke dieser Art hinzuweisen, sei es auch nur, um eine nebensächliche Zutat der Krönung als Lucas Eigentum darzutun. Ich meine die vier grossen Rundreliefs mit sitzenden Evangelisten darin in den Zwickeln der Cappella Pazzi. Es ist eine Zeit lang behauptet worden, unser trefflichster Kenner florentinischer Kunst, Karl Eduard von Liphart, habe s. Z. die Erfindung dieser Gestalten auf den Erbauer der Kapelle, Filippo Brunelleschi zurückführen wollen. Das ist eine Entstellung seiner Ansicht, die nur dahin zielte, Luca della Robbias Kunst mit der Bildnerei Brunelleschis selber in Zusammenhang zu denken, und aus der Grossartigkeit des Abraham im Konkurrenzrelief dieses Goldschmiedes die Grossartigkeit des Wurfes und der Charakteristik dieser kongenialen Schöpfungen des Thonbildners herzuleiten. Die eine Gestalt mehr als die andere schien ihm Brunelleschis selber würdig. Es war also ein Werturteil, das Liphart aussprach, nicht eine Verschiebung des Eigentumsrechtes. Solch ein Werturteil hatte indessen besondere Bedeutung zu einer Zeit, wo die liebenswürdigen, milden und zarten Eigenschaften der Robbia mehr geschätzt wurden, als die rauhe Grösse und wuchtige Kraft der gewaltigen Begründer der Quattrocentokunst selber. Und als solches Zeugnis für die Grossartigkeit des Sinnes bei Luca della Robbia, der diesen Persönlichkeiten wie Donatello, Masaccio und Brunelleschi als treuer Bundesgenosse zugehört, hat die Auffassung Lipharts, die mitten aus seinem täglichen Verkehr mit diesen Meisterwerken hervorging, auch heute noch eine lehrreiche Bedeutung. Wir wären sonst vielleicht allzu geneigt, je mehr wir an Donatello Geschmack gewonnen, die eigentümliche Stärke Lucas, der neben ihm aufwuchs, zu übersehen, und ihm Dinge nicht zuzutrauen, die doch als Hauptbestandteile in sein Lebenswerk gehören. Erst allmählich wird ja der Glaube an einige seiner monumentalsten Schöpfungen zurückerobert, wie z. B. die wenigen vollausgerundeten Figuren in

[1] Die neueste Auflage des Cicerone 1893 hat im Register S. 30 die Nachtragsnotiz: vom Anfang des 15. Jhdrts.

Terracotta, die wir besitzen, und auf Lipharts eigene Anregung sogar eine Zeit lang für den dunkeln Ehrenmann Fra Paolino da Pistoja in Anspruch nehmen sahen.

Zwischen den Evangelisten unter der Kuppel der Pazzikapelle und den Werken der grossen Nachbarn, wie Brunelleschi hier und Donatello dort, fehlte nämlich für unser Verständnis der einleuchtende Zusammenhang, der auch Lucas eigener Persönlichkeit ihr Recht bestehen liess. Seither ist, besonders bei Bode, die Neigung hervorgetreten, den ersten Robbia, soweit er den vollgültigen Quattrocentisten angehört, nur als Nachtreter Donatellos zu denken, vor dieser Bekehrung zum Renaissancekünstler vom reinsten Wasser vielmehr eine Periode nahen Zusammengehens mit den halbgotischen Thonbildnern anzunehmen, die eher mit Ghiberti als mit seinem Gegner Brunelleschi verwandt sind, und ausserhalb Florenz, in Venedig und Verona, in Modena und Castiglione d'Olona sich leicht und gern der Spätgotik Oberitaliens anbequemen. Damit würde Luca della Robbia in eine Kategorie mit dem sogenannten Meister der Pellegrinikapelle, d. h. einem Dello Delli und ähnlichen Plastikern geschoben, und erst das Vorbild Donatellos würde ihn aus dieser Befangenheit befreien. Die Annäherung an jene halb noch gotischen Übergangskünstler hat sicher ihr Gutes; ich bin überzeugt, die Eigenart Lucas wird gegen diese Gesellschaft reagieren und sich mit der Zeit in einer verfolgbaren Reihe von Jugendwerken zu erkennen geben. Andererseits jedoch würde der Hinweis auf Donatello allein die Chronologie der beiden Zeitgenossen wol nicht ungestraft verschieben und uns ausserdem den Weg zur persönlichsten Kraft des wundersamen Meisters der Reliefkunst versperren, indem wir alles Heil nur von Donatello erwarten, als habe Luca della Robbia nicht seinen eigenen Genius gehabt, der ihn zwischen Ghiberti und Donatello mitten hindurchführt. Damit würde ferner wol ein richtiges Gefühl unseres alten Meisters Liphart wieder erdrückt, vielleicht ein fruchtbarer Gedanke zur genetischen Erklärung Lucas achtlos veruntreut. Ich meine die Beziehung jener Evangelisten der Pazzikapelle zu Filippo Brunelleschi, die Liphart ausgesprochen und irgend ein Notizenjäger so verdreht hat. Liphart dachte sich nicht erst Donatello, sondern vielmehr Filippo Brunelleschi als Lehrer des Luca della Robbia, der 1399 geboren ist, also sicher mit Masaccio gleichen Schrittes gehen mochte.

Unläugbar haben sich die langbärtigen Patriarchentypen, die Luca in jenen Rundmedaillons als Verfasser der heiligen Schriften hingelagert zeigt, aus Brunelleschis Abraham auf dem Relief der Opferung Isaaks, der ja wol in bildnerischen Leistungen des künftigen Architekten nicht allein gestanden sein wird, entwickelt. Aber diese Ableitung der Gebilde Lucas aus jenem Konkurrenzrelief Brunelleschis ist schon aus zeitlichen Gründen nicht unmittelbar zu denken, weil dieses Probestück der Goldschmiedskunst noch am Anfang des Jahrhunderts steht, und mitten aus gotischer Schulgewohnheit die ersten Eroberungen aus der Antike und die ersten Regungen des neuen Geistes eigener Schöpferkraft hervordrängt. Sodann aber tragen die Evangelisten in der Pazzikapelle durchaus das Gepräge des eigenen selbstgefundenen Stiles, der ihren Urheber deutlich genug und zweifellos als Robbia erkennen lässt. Freilich ist dieser Stil noch nicht ganz in sich abgeklärt und einheitlich ausgeglichen: rauhe Seiten stehen unvermittelt neben milden; hartknochige Gestalten, mit ungeschlachten Gliedern und unliebenswürdigen Köpfen, wie Marcus und Johannes, neben gutmütigen und biegsameren Werkzeugen der Offenbarung, wie Lucas und Matthäus; oder die grossartigen, vortrefflich

beobachteten Tiere, wie Ochs und Löwe, neben dem schlanken zarten Engel, der wie ein bleiches Schulmädchen dem Matthäus die Tinte hält.

Zwischen diesen Arbeiten Robbias und jenem Konkurrenzwerk Brunelleschis liegt für beide Künstler eine beträchtliche Spanne Weges, lang genug den kurzen Siegeslauf eines Masaccio zu vollenden. Von Filippos Seite begegnet uns wieder nur ein vereinzeltes Beispiel der mehr und mehr verlassenen Bildnerei, der Crucifixus in S. M. Novella, — nach der Tradition auch ein Konkurrenzstück, nämlich zum Bauer Donatellos in Sta. Croce. Was aber steht in dieser Idealfigur des Heilandes vor uns da, wenn nicht das klare Bekenntnis eines hochsinnigen Aristokraten? Diesem Idealismus huldigt Luca della Robbia Zeit seines Lebens überall und bleibt ihm treu im Grunde seines Herzens, so stark auch sein Drang nach Wahrheit und Wirklichkeit des Erdenleibes trachten mag im Sinne Donatellos und aller Gesinnungsgenossen des Quattrocento.

Und was könnte von seiner Seite etwa in Anspruch genommen werden, um den Zusammenhang zwischen jenen Evangelisten und der Bildnerkunst Brunelleschis zu vermitteln? Gerade mit dem Versuch, die Übergangserscheinungen der Terracottaware zur Erklärung Lucas allein zu verwerten, kommen wir dieser Verbindung nicht näher. Ich glaube der Hypothese Lipharts daneben wenigstens die Beachtung zurückgewinnen zu können, die sie verdient, indem ich einen Fund in die Wagschale Brunelleschis lege, der mir vor Jahren, auf völlig anderen Pfaden meiner eigenen Forschung begegnet ist. — Also Hypothese gegen Hypothese: zwei Jugendwerke Robbias, aber für die Goldschmiedskunst, nicht in Terracotta sondern in Bronzeguss.

In dem nämlichen Museum, das einen gewaltigen Christuskopf von Melozzo da Forli birgt, den nur gewohnte Rechnung mit allbekannten Grössen noch auf Signorelli beruhen lässt, in der nämlichen Pinakothek von Città di Castello stehen zwei Heiligenfiguren, die zu einem „Reliquiarium von 1420" gehörten.[1] Der eine von diesen Heiligen ist S. Franciscus, der den Schlitz seiner Kutte lüftet, um die Seitenwunde zu zeigen; der andere darf nach dem Buch in der Linken und nach dem langlockigen und langbärtigen Kopf, nach damaliger Darstellungsweise, als Johannes der Evangelist angesprochen werden, während im alten Testament nur

[1] Phot. v. Alinari 5176.

Moses und Abraham Seinesgleichen wären, oder ein besonders würdiger Prophet, denen allen dreien damals kaum ein gebundenes Buch als Abzeichen gegeben wäre, wie dem Apostel hier. Beide Köpfe tragen meiner Überzeugung nach die unzweifelhaften Kennzeichen der Formgebung des Luca della Robbia an der Stirn. Unter den klaren Brauen liegen die grossgeschnittenen Augen mit dem ruhig sinnenden Blick, zwischen ihnen steigt die kräftige Nase mit breitem Rücken gerade hernieder; wirksam öffnet sich das Lippenpaar, rundet sich das Kinn unter dem Bartwuchs plastisch deutlich und fest. In langen welligen Strähnen fliesst der Vollbart bei Johannes auf die Brust und die Ringellocken vom Ohr auf die Schultern, während das Haupthaar wieder ausserordentlich charakteristisch für Lucas Weise auseinandergelegt und massig im Sinne des Zusammenhaltes behandelt wird. Ebenso der Kranz des geschorenen Haares um den nackten Schädel beim Franciscus von Assisi.

Die Haltung des Körpers zeigt noch die gotische Gewohnheit. Bei dem Mönche geht die Bogenlinie durch die ganze Figur, wie die Hüfte des Standbeins sich herausdrängt, ein Bausch der Kutte über den Gürtel fällt und gegen das Buch herabfliesst, das die Linke haltend anlehnt. Über das Spielbein flutet das weiche Gewand glatt, die Kniehöhe kaum bezeichnend bis auf die Zehen und schleift leise auf dem Boden nach, während der Arm sich hebt, die Hand sich nach innen dreht, um die Seitenwunde frei zu legen. Die Einfachheit der Faltenlagen, die Weichheit und Grossflächigkeit zeugt wieder für Luca della Robbia trotz der unleugbaren Herkunft aus denselben Schulprinzipien, die wir an Donatellos Jugendwerken auf der Porta della Mandorla und noch drinnen im Dom an jenem Daniel gewahren, den die Beschreibung nur als „uno che si piega“ bezeichnet. — In der Figur des Evangelisten ergeht sich die gotische Stilisierung noch mehr in der Draperie, schon weil Tunica und Mantel der biblischen Idealtracht konventioneller als die Ordenstracht der Minoriten zur Charakteristik des Apostels beitragen. Aber auch hier ist die Häufung der parallelen Faltengehänge und die Scharfkantigkeit, die wir in Brunelleschis Abraham ebenso wie an Ghibertis Johannes dem Täufer an Orsanmichele finden, also die technische Manier der eigentlichen Goldschmiede, die natürliche Gewohnheit der Metallarbeit nicht anzutreffen, sondern plastische Klarheit, schlichte Ruhe, die sich mit grossen Zügen begnügt, und eine durchgehende Weichheit bewahrt, die zwingend genug die Vorstellung der glasierten oder doch bemalten Terracotta wachruft, wie wir sie nur von Luca della Robbia kennen. Leider ist die

rechte Hand des Apostels, die nach auswärts greifend das herabhängende Mantelstück aufhebt, in der Mitte der Phalanx verletzt, ein Stück ausgefeilt um die Figur seitlich zu befestigen, vielleicht mit einem vorspringenden Teil des Gehäuses zu verbinden, genug gewaltsam entstellt; sonst zeigt sie gleich den übrigen Händen nicht minder als die Füsse mit ihren langen Zehen und der besonderen Betonung der vordersten die schlagendste Übereinstimmung mit den authentischen Werken Lucas.

Nichts von der abflachenden, die Falten glättenden Manier des Bronzegiessers Michelozzo, dagegen mancherlei Verwandtschaft mit Nanni d'Antonio di Banco, besonders mit seinem Evangelisten Lucas im Dome und dem Relief der Porta della Mandorla oder den Engelköpfen, in denen ich seinen Anteil an der Marmorumrahmung dieser Tür erkannt zu haben glaube.[1] Dennoch ist eine Verwechselung mit diesem 1421 gestorbenen Jugendgefährten Donatellos, bei dem Luca die Anfangsgründe der Marmorskulptur erlernt haben könnte, bei den Bronzestatuetten in Città di Castello nicht möglich: dafür sind sie dem Abraham Brunelleschis und den Evangelisten der Pazzikapelle zu nahe verwandt.

Somit ist zugleich mehr als einmal ausdrücklich anerkannt, dass die Zuweisung dieser Bronzegüsse von einem Reliquienschrein an den jugendlichen Robbia, den Bemühungen Bodes, ihn auf dem Gebiet der Thonbildnerei zunächst zu suchen, keineswegs zuwiderläuft.[2] Nur sind es doch Freifiguren, und damit der Weg für statuarische Versuche, wenn auch kleineren Mafsstabes, eröffnet, gegen deren Abläugnung oder Vergessenheit bei Luca wir bei jeder Gelegenheit entschiedenen Einspruch erheben. So sei es auch hier erlaubt, bevor wir zu den Reliefmedaillons der Pazzikapelle zurückkehren, an die Freigruppe der sitzenden Maria mit dem nackten Knaben auf dem Schoss im South Kensington Museum zu erinnern, die wir lange schon als eigenhändige Schöpfung dieses Meisters bezeichnet haben, während der Katalog sie Jacopo della Quercia zuteilt (Robinsons Catalogue No. 7574 mit Abbildung). Von diesem unglasierten, etwas über drei englische Fuss hohen Terracottabildwerk mögen die beiden leuchtertragenden Engel in der Sakristei des Florentiner Domes als ebenso vollrunde aber weiss glasierte Figuren mittlerer Grösse zu den grossen Reliefgestalten der vier Evangelisten zurückleiten; denn der geflügelte Himmelsbote des Matthäus weist uns hin auf seine Brüder zu den Seiten Gottvaters in einem ganz flachen von Luca gezeichneten, gemalten und glasierten Tympanon in der Opera des Domes,[3] der Löwe des Marcus aber auf die Gruppe der Kaiserkrönung im Museo Nazionale.

Dieser Marcuslöwe zeigt in dem Kopf eine so mächtige Naturwahrheit und so monumentale Breite der Modellierung, dass sämtliche Löwen seiner Zeitgenossen davor in die Ecke kriechen, und selbst Donatellos berühmter Marzocco gerade in diesen Eigenschaften zurückstehen muss. Nun aber hat der Kaiserstuhl bei der Krönung im Museo Nazionale als Lehnenköpfe vorn zwei solche Exemplare von Löwen, die trotz der untergeordneten Rolle, die sie spielen, und trotz dem verwitterten Zustand,

[1] Vgl. die Abbildung auf Seite 41.

[2] Ein bisher unerkanntes Relief von Luca della Robbia scheint mir auch ein unglasiertes, braun angestrichenes und gefirnisstes Kniestück der Madonna mit dem Kinde auf dem Schoss, das ein Schriftband haltend von ihr und drei Engelchen angebetet wird im Museo di S. M. Nuova. (Phot. Alinari 6184. Scuola di Donatello.) Vgl. unsere Abbildung oben z. S. 64.

[3] Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft. 1889. XII. 208.

in dem sie erhalten sind, sich als Kinder dieses apokalyptischen Tieres in Cappella Pazzi ausweisen, selbst wenn sie, statt der Flügelfreiheit für die Luftregion, hier zur regungslosen Knechtschaft unter dem Herrschersitz verurteilt sind. Meines Erachtens zeigt in solchem Beiwerk selbst der Meister der Krönungsgruppe seine Löwenklaue, die er sein Leben lang sich vorbehalten hat, so reich und stralend ihm auch die Jugendschönheit und Frauenanmut gelang, die wir ihm danken, nur — aus Einseitigkeit — zu ausschliesslich verdanken wollen.

Unum sed leonem! — klingt es auch an anderer Stelle des Museo Nazionale, und ich glaube die Stimme als die des Luca della Robbia zu kennen. Es giebt daselbst ein anderes Gebilde seiner kräftigen Hand, das nur aus Vorurteil noch nicht als sein Eigentum anerkannt worden. Ich meine die unglasierte Terracottabüste eines jungen Mannes, der — wieder voll ausgerundet — barhaupt mit üppigem Haar, in ganz schlichtem, eng anliegendem, vorn zugeknöpftem Rock, der oben am Halse fest zusammenschliesst, bis nahe an den Gürtel gezeigt wird. Die Arme sind nach unten etwas abstehend noch vor dem Ellbogen abgeschnitten.[1] Dies Bildnis stand, dunkel gefirnisst, lange als Gegenstück zu dem geharnischten Krieger von Antonio del Pollajuolo unter dem Namen dieses Künstlers, zu dessen Eigenart es garnicht passen will. Durch solchen Widersinn abgestossen schwankte die Wage der Kenner zunächst ins andere Extrem, indem Bode den Namen Benedetto da Majano in Vorschlag brachte.[2] Er fühlte jedenfalls die Milde ja Sanftmut der Künstlernatur heraus, die hier gewaltet, und mit der leidenschaftlichen Energie, der krampfhaften Kontraktion, die Pollajuolo liebt, durchaus nicht zusammengeht. Wahrscheinlich, wenigstens mir hat sich diese Lösung lange bewährt, liegt auch hier die Wahrheit einigermassen in der Mitte. „Die Hand des ebenso tüchtigen, aber weit schlichter und weicher empfindenden Künstlers", die Bode darin erkennt, dürfte vor allen Dingen nicht in der zweiten Hälfte des Quattrocento zu suchen sein, der die vorgerücktere und mehr ins Einzelne gehende Auffassung und Arbeitsweise des Antonio Pollajuolo wie des Benedetto da Majano beide angehören, sondern in der ersten Generation der Frührenaissance, die noch mit konstitutiven Dingen der Plastik genug zu schaffen hatte und gerade die einfachere Sinnesart besass. Die „weichere Empfindung" aber wird gewiss zum grossen Teil auf Rechnung der Formenbehandlung im weicheren Material, der Gewöhnung ans Modellieren für glatte, bemalbare oder glasierbare Terracotta geschoben werden, wenn man einmal, von dem Gegenstück Pollajuolos ganz absehend, die Tüchtigkeit der Leistung ohne Vorurteil zu würdigen versucht. Es ist eins von jenen ruhevollen Meisterwerken Lucas, die dem Wesen griechischer Plastik näher kommen, als alle leidenschaftlicheren Bemühungen seiner Zeitgenossen und Nachfolger. Es überwiegt der Sinn für das leibhaftige Dasein der Kreatur, für das vegetative Leben, der zu Gunsten unseres Wirklichkeitsgefühles ganz andere Faktoren vor Augen stellt, als die Erregung des Augenblickes und das Hämmern der Gedanken hinter der Stirn. Es sind die selbstverständlichen Grundlagen der körperlichen Natur, die er als echter Bildner zuerst erfasst und als Hauptsache festhält. So bleibt auch das Auge ohne bestimmt gerichteten Blick, junonisch gross und voll, in sich selber ruhend, und das Wesen der Person nicht gespannt und gereizt von einem Äusseren abhängig, sondern sich selber genug, in sich

[1] Vgl. unsere Heliogravure nach Phot. Alimari 6288.

[2] Cicerone 1884. II 379 d. (1893 weggelassen.)

ganz und abgeschlossen ringsum. So spricht diese Büste den Beschauer vielleicht weniger an, als der moderne Museumsbesucher fordert und nötig hat; aber sie hält auch dem wiederkehrenden Betrachter, der sie sucht, länger Stand als manches andere, anfangs interessantere Bildnis und befriedigt ihn in mancherlei Stimmung, indem er ihren Kern stets sich bewähren fühlt. Die Formenbehandlung dieser Züge, der struktive Aufbau des Knochengerüstes, die Wiedergabe des ruhigen Schauens der Augen und des Haares in kompakten Lagen stimmen aber so weitgehend einerseits mit den Köpfen der Krönungsgruppe, andererseits mit den jungen Kerlen der Sängertribüne überein, dass man sich fragt, wie weit in solchem Porträt noch das Individuum zu seinem Recht gekommen sein möge. Tatsächlich hinterlässt es den Eindruck, als ob die Auffassung des Besonderen, dem Einzelwesen Eigentümlichen, soweit es vom Normalen abweicht, nicht gerade die starke Seite in der Begabung des Künstlers gewesen sei. Und gerade der genauen Übereinstimmung mit den durchgehenden Typen des Luca della Robbia danke ich allein die Sicherheit, mit der ich wage, diese Porträtbüste für ihn in Anspruch zu nehmen und sie als wichtigen Bestandteil seines Werkes zu betrachten, der wesentlich dazu beiträgt, den Charakter seiner natürlichen Anlage zu verstehen. Die Verwandtschaft dieser zu seiner Zeit ihm allein eigenen Anlage mit den Haupteigenschaften der antiken Plastik erklärt sich wesentlich auf dieser Grundlage; die Gefahr, sich aus Wahrheitsliebe bis in die Einseitigkeit individueller Bildung zu verlieren, scheint für ihn nicht bestanden zu haben. In der Schöpfung der plastischen Form selbst, im Hinstellen des physischen Daseins und in der Durchdringung dieser Form mit vegetativem Leben ist er unerreicht.

Und deshalb muss, neben den zahlreichen Zügen jugendlichen Eifers und übermütiger Daseinslust, zarter Anmut in den Mägdlein und derber Kraft bei den Buben, auf den Reliefs seiner Sängertribüne, die wir alle lieben, in dieser Gruppe der Kaiserkrönung ganz besonders die Wucht einer fast antiken Inscenierung solcher Ceremonie anerkannt werden. Es ist ein urwüchsig gewaltiges Gehaben und Gebaren in diesen beiden Repräsentanten, der weltlichen und der geistlichen Macht, dass sie auch dem stumpferen Beschauer unwillkürlich die Ehrfurcht auferlegen, im Anblick dieses Auftritts zu verharren, der in solcher Einfachheit so weittragende Bedeutung erzwingt.

Zu Gunsten der Menschengestalt, die hier ganz und gar, in ihrer physischen Kraft und ihrer charaktervollen Würde zugleich, gegeben wird, so ganz im Sinne der klassischen Skulptur, verlor vielleicht auch hier für den Meister die individuelle Bildung der Köpfe, das Bildnis einer bestimmten historischen Person selbst, an Wert, — zumal wenn der Bestimmungsort des Hochreliefs die feinere Wirkung der Einzelzüge von vornherein aus seiner Rechnung ausschloss. Auf Grund der Terracottabüste, die wir demselben Künstler zugeschrieben, dürften wir solches Hinwegsetzen über die Ähnlichkeit in diesem Falle durchaus erklärlich finden. In der Tat erinnert der krönende Bischof zunächst an die Grabfigur im Baptisterium, „Joannes quondam papa XXIII", die Donatello geschaffen, wir wissen nicht, wie genau im Anschluss an die Züge des Bartolommeo Coscia, der als Kardinalbischof von Florenz 1419 gestorben war, d. h. an die nächste Gestaltung solches Würdenträgers der Kirche, die zur Zeit des Künstlers sich schon als Kostümfigur vorbildlich aufdrängen musste. Und der Römertypus des Imperators? — fragen wir weiter; wie steht es mit der Bildnistreue dieser Hauptperson?

Nun erst stehen wir wieder vor dem Anliegen, die Person des Dargestellten zu bestimmen, und sei es auch nur zu dem Zwecke, aus der Persönlichkeit des Dargestellten oder dem äusseren Anlass der Bestellung einen Anhalt für die Entstehungszeit und eine Bestätigung für die Person des Künstlers zu gewinnen, die für uns inmitten des XV. Jahrhunderts gewiss im Vordergrunde bleiben darf.

In der Tat ist nicht zu läugnen, dass ein gewisser Grad von Ähnlichkeit mit überlieferten Bildnissen für die Meinung spricht, hier sei niemand anders als Ludwig der Bayer gemeint. Sein Grabmal in München und sein Porträt im Rathaus zu Nürnberg, sein Siegel selbst auf Urkunden dürften angeführt werden, diese Annahme zu begründen. Überall erscheint dieser Kaiser bartlos, so auch bei seiner Krönung zum König von Italien, auf dem Relief des Tarlati-Monumentes in Arezzo. K. E. v. Liphart war von dieser Überzeugung fest durchdrungen. Aber wie sollte man im vollen Zug des XV. Jahrhunderts dazu gekommen sein, auf italienischem Boden die Kaiserkrönung Ludwigs in Rom zu verherrlichen? — Eine Krönung mit der eisernen Krone durch Guido Tarlati mochten die Aretiner sich zur Verherrlichung ihres Bischofs vielleicht bestellen, wenigstens wäre solch ein Auftrag an Luca della Robbia denkbar. Aber eben diese Ceremonie in Mailand kann es nicht sein, damit stimmt nicht das Diakonengewand, der kaiserliche Ornat, der nur dem Ritus der Krönung des Imperator in St. Peter entspricht. Karl IV. erscheint überall bärtig und kommt gewiss für die sonstige Figur durchaus nicht in Betracht. Dann aber gelangt erst Sigismund wieder zur Kaiserkrönung in Rom; diese Feierlichkeit jedoch ist von Eugen IV. im Jahre 1433 vollzogen, von einem Papste, dessen Bildnis in Florenz sicher ebenso, wenn nicht nach seinem langen Aufenthalt in der Arnostadt viel genauer bekannt war, als das des Kaisers. Dieser Bischof ist nimmer Eugen IV., dieser Kaiser nicht der bärtige Sigismund. Und wie anders erscheint der Hergang der Krönung auf den Türen von St. Peter dargestellt, in der Reihe der Reliefs von Antonio Averlino Filarete. Da sitzt nicht der Kaiser, sondern der Papst auf seinem Thronstuhl neben dem Altar, mit der dreifachen Tiara auf dem Haupt, und vor ihm kniet in demütiger Verehrung der nordische Herrscher, mit seinem langen Barte dem alten Barbarossa vergleichbar! —

Sein Nachfolger Friedrich, der 1452 nach Rom zog, um von Nicolaus V. die Krone zu empfangen, ist seinerseits wieder bartlos auf einer Medaille aus späteren Jahren (im Germ. Museum in Nürnberg) wie auf seinem Grabmal im Stephansdom zu Wien. Aber wie sollte Nicolaus V., den Fra Angelico im Vatikan schon an Stelle Papst Sixtus II. in der Legende des hl. Laurentius mit voller Porträtähnlichkeit gemalt, den die Florentiner schon als bescheidenen Bücherwurm in der Freundschaft der Medici kannten, wie sollte er in solcher Triumphscene nicht nach seinen Medaillen konterfeit sein? Dann aber hätte gewiss auch er, der kluge Tommaso Parentucelli aus Sarzana, der Vater des neuen Rom, auf dem Hochsitz der Kirche gethront, und der Kaiser sich bequemen müssen, vor dem Pontifex Papa zu knieen.

Aus dieser Verschiebung der Rollen schon ergiebt sich, dass hier keine Kaiserkrönung aus dem XV. Jahrhundert gemeint sein kann, keine Wiedergabe eines historischen Faktums aus den Tagen des Quattrocento, in denen das Hochrelief entstand, — sondern, dass wir es mit einer Idealkomposition zu tun haben, in der die Kaiserkrönung nach mittelalterlichem Brauch geschildert

werden sollte, und diese vielleicht im Hinblick auf ein berühmtes Herrscherhaupt. Dürften wir annehmen, dass der Künstler trotz der vorurteilsfreien Wiedergabe des bischöflichen Ornats aus seinen eigenen Tagen, im vollentwickelten Stil des Quattrocento, doch bei dem Kopf des Kaisers wenigstens ein Bildnis zur Nachachtung vor sich gehabt, — so kämen wir schliesslich zu der alten Lokaltradition zurück, dass die „Krönung Karls des Grossen" gemeint sei. Damit wäre nicht nur der römische Bischof, das Vermeiden der dreifachen Papstkrone, auch ohne ängstliche chronologische Gelehrsamkeit, natürlich vereinbar, sondern ebenso der bartlose Kaiserkopf, wie er in Rom zu sehen war. Nur Karl der Grosse lebte damals in der dankbaren Erinnerung der Florentiner. Von ihm erzählten sie sich als vom Gründer ihrer Stadt, dass er die Mauern nach langer Zerstörung wieder aufgebaut und die freie Selbstverwaltung bewilligt habe.[1] Ihm mochte man deshalb zu jener Zeit, wo die Rolle der Parte Guelfa vorüber war, auch ein Standbild errichten, das die Übertragung der römischen Kaisergewalt an den Verleiher der Stadtprivilegien vor Augen stellte.

Solch ein Platz für die Krönung des weltlichen Herrschers im christlichen Gottesreich mochte sich füglich im Fortgang des Schmuckes der Domfassade selbst ergeben, an deren Hauptportal unten die Erstlingswerke der Renaissance-Skulptur, die vier Evangelisten, seit 1415 schon, aufgerichtet sassen. Damit wäre denn auch vielleicht der Fundort vor Porta Romana erklärlich geworden. Denn beim Abbrechen der alten Domfassade wurden viele der sonst nicht verwertbaren oder gering geachteten Skulpturen nach dem Grundstück der Villa Poggio Imperiale hinausgeschafft, wo sie natürlich verwahrlost blieben. Mussten sich doch Propheten oder Kirchenväter gefallen lassen, in Idealfiguren Homers, Virgils, Dantes und Petrarcas verwandelt zu werden. Indessen, diese Erklärungsversuche sind für uns von keinem Belang. Sie mögen lieber ganz aus dem Spiel bleiben, wenn nur die Hauptsache unserer Erkenntnis, die richtige Bestimmung des grossartigen Hochreliefs der Kaiserkrönung selbst desto schneller zum Durchbruch gelangt.

Nicht in der Mitte des XIII. oder des XIV. Jahrhunderts ist das Werk florentinischer Bildhauerkunst entstanden, sondern mitten im Quattrocento. Als Kunstwerk, nicht als Gegenstand romantischer Anwandlungen, darf es auch in seinem heutigen verwitterten Zustande noch einen hohen Rang beanspruchen, und als eine gediegene Leistung monumentalen Stiles, von der Hand des Luca della Robbia betrachtet, wird es — so hoffen wir — im Verein mit einer Reihe verwandter Bestrebungen, die wir für denselben Meister in Anspruch nehmen, auch einen wichtigen Platz in der Geschichte der italienischen Renaissance erobern, jedenfalls die Charakteristik, die wir künftig vom ersten Robbia entwerfen, entscheidend mitbestimmen.

---

[1] Vgl. noch Fr. Albertini, Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae. — Cap. XVII. De laudibus Florentiae (ed. Schmarsow, Heilbronn 1886. S. 57).

NEUORDNUNG FLORENTINISCHER MUSEEN

Seit einiger Zeit haben die Kunstsammlungen von Florenz in der Anordnung ihrer Schätze wirklich Fortschritte gemacht. Das verdient um so mehr Anerkennung, je mehr man weiss, dass die Neigung zu Veränderungen hier zu Lande nicht immer von glücklicher Hand oder klaren Grundsätzen geleitet wird. Ruhelose Umordnung von Museen kann den Besucher in ärgere Verzweiflung bringen als dauerhafte Unordnung, an die man sich wenigstens gewöhnt.

Hier in Florenz scheint besonders die Sammlung von Zeichnungen, nachdem sie einmal aus dem Gang zwischen Uffizien und Pittigalerie entfernt worden, garnicht mehr zur Ruhe kommen zu können, während das fortwährende Umkleben und Ausrahmen, besonders aber die schutzlose Preisgabe an den Fenstern im hellsten Tageslicht die unersetzlichen Blätter der sichern Zerstörung entgegenführt. Und doch wird niemand den guten Willen, auch hier etwas Rechtes zu erreichen, in Abrede stellen. Wir wenigstens sind immer bereit, das redliche Bemühen anzuerkennen, selbst wenn hier und da die Kräfte fehlen oder die sonstigen Voraussetzungen neuen Aufwands nicht vorhanden sind, oder wenn das Talent, neue Hebestellen für die Brandschatzung der Fremden zu erfinden, grösser ist als die Vorbildung für sachliche Reform. Doch nicht die Neuordnung der Museen als solche soll erörtert werden, sondern die Aufstellung der Schätze giebt nur die willkommene Gelegenheit, sie in besserm Lichte zu geniessen.[1]

Neu entstanden sozusagen ist während der letzten Jahre das Museum der „Opera del Duomo" mit seinem Oberlichtsaal und seiner Ausstellung der Entwürfe zu der Domfassade, die mittlerweile fertig dasteht und sich immer mehr mit ihrer Umgebung aussöhnt. Gar bald wird all die ohnmächtige Konkurrenz vergessen sein und aus dem einen Zimmer des Museums wieder ein Archiv werden, das nur Gelehrte noch besuchen. Die Mehrzahl dieser Entwürfe bezeugt ja nur, wie lange in diesem Land der Künste der Sinn für grosse Kunst abhanden gekommen war, sie dürften — aus Schonung für das Andenken ihrer Urheber — verschwinden. Dagegen enthält der Oberlichtsaal eine Auswahl wirklich wertvoller Kunstwerke, die gerade in so geringer Zahl desto besser zu ihrem Recht gelangen. Die Gesamtwirkung ist durchaus erfreulich, und die vorzüglichsten Einzelwerke würden nur durch besondere Fürsorge für ihre Eigentümlichkeit noch gewinnen.

[1] Der Aufsatz erschien zuerst 1893 in der Nationalzeitung Berlin 26. Mai; 8. 11. Juli u. 1. August.

Die Hauptveranlassung zu dem Umbau sind die Orgeltribünen von Donatello und Luca della Robbia gewesen, deren Reliefs früher im Museo Nazionale untergebracht waren, während das Eigentumsrecht des Domes, für den sie gearbeitet waren, nicht zweifelhaft sein konnte. Der Wunsch, das Ganze dieser Sängerbühnen in der ursprünglichen Anlage wieder herzustellen, war verständlich und lobenswert, wenn in der neuen Räumlichkeit, für die sie nicht gedacht waren, auch nur ein Kompromiss möglich blieb. Leider hat das antiquarische Interesse dies Verfahren zu ausschliesslich bestimmt, und die Rücksicht auf bequemes Sehen wie auf den besonderen Charakter der beiden Werke sind dabei zu kurz gekommen.

Und doch hätte man aus Vasaris wolbekannter Erzählung, wie verschieden beide Künstler ihre Aufgabe erfasst hatten, und wie verschiedenartig die Wirkung an Ort und Stelle war, die sie mit dieser entgegengesetzten Behandlungsweise erreichten, wenigstens die Hauptsache lernen können, die bei der Aufstellung in einem Museum vor allen Dingen in Betracht kommen musste. Hier war und blieb das erste und unabweisliche Gebot, dass die wertvolle Arbeit der Meister in ihrer Eigenart genossen und vollständig erkannt werde. Hinter dieser Forderung musste das antiquarische Interesse an der Herstellung des ursprünglichen Standes völlig zurücktreten, zumal da die ursprüngliche Räumlichkeit im Dome selbst zur Wiederaufstellung versagt ward. Vasari, der sie an ihrem Platz im Dome sah, macht nun aber ausdrücklich darauf aufmerksam: Donatello hatte seine Reliefs genau für die hohe Aufstellung berechnet, damit die Gestalten tanzender und jubilierender Genien, die er darstellt, auch im Dämmerlicht des Kuppelraumes für den unten stehenden Beschauer zur Wirkung kämen. Deshalb hatte er die Hauptlinien und -Formen stark betont, übertreibend herausgearbeitet, alle feineren Einzelheiten aber vernachlässigt oder gänzlich unterdrückt. Ganz anders Luca della Robbia. Seine Marmorreliefs mit singenden und musicierenden Knaben und Mägdlein machten an Ort und Stelle im Dom bei weitem nicht den Eindruck, weil seine Arbeit zu sorgsam und eingehend, sein Relief zu massvoll in der Erhebung und im Schattenschlag vorspringender Teile, für das Auge bei der vorhandenen Entfernung zu sehr verschwamm. Die Betrachtung aus der Nähe dagegen, wie sie während des Aufenthalts im Museo Nazionale möglich war, hat erst den Ruhm dieser Skulpturen begründet und Luca della Robbia auch als Marmorbildner in seinem vollen Wert bekannt gemacht. Seine treuliche Wiedergabe aller Formen, mit zarten Einzelheiten und mannichfaltigstem Ausdruck der Gesichter wie der Gebärde, seine weichen Übergänge in der Abstufung des Reliefs sind verlorene Liebesmüh, sobald das Werk sich aus bequemer Sehweite von dem Auge entfernt. Während diese Eigenschaft für den ursprünglichen Bestimmungsort im Dom ohne Zweifel ein Fehler war, den Donatello nicht mehr beging, indem er seine Arbeit viel derber hielt, konnte bei der Neuaufstellung im Museum garnicht davon die Rede sein, und es handelte sich sicher nicht darum, Vasaris Bericht wiederum wahr zu machen, sondern vielmehr die Erfahrung zu verwerten, die er uns überliefert hatte: der Tatsache Rechnung zu tragen, dass Donatellos dekorative Leistung nur aus angemessener Entfernung geniessbar ist, Lucas feinsinnige Marmorbilder dagegen nur in angemessener Nähe ihren ganzen Reichtum an Leben und Schönheit zu entfalten vermögen. Die Behandlungsweise, in der jedes dieser Werke durchgeführt worden, musste die Entscheidung geben, sobald die endgiltige Aufstellung in einem eigenen Museum beschlossen war. Das eben ist hier

nicht geschehen, und damit ist ein schlimmer Fehler begangen, der geradeswegs der Bestimmung eines solchen Museums zuwiderläuft. Donatellos Sängerbühne musste dem Auge so fern gerückt werden, wie der Raum und die Sehweite des Beschauers irgend erlaubten, Luca della Robbias Reliefs dagegen mussten in möglichst bequemer Nähe bleiben. Und die symmetrische Aufstellung der beiden Bühnen? — sagt man — sie wäre ja damit unmöglich geworden! Wie hätte das ausgesehen? Die eine Balustrade hoch an der Wand, die andere niedrig; das musste doch wol im Interesse monumentaler Wirkung vermieden werden! — Allerdings, die Anbringung der beiden Gegenstücke in gleicher Höhe einander gegenüber, wie sie einst über den Sakristeitüren des Domes gestanden, erschien aus architektonischen Gründen auch hier im Oberlichtsaale des Museums sehr empfehlenswert; aber sie wurde durch die Hauptforderung, die wir aus dem besondern Charakter jedes der beiden Werke abgeleitet, nicht ausgeschlossen. Auch die architektonischen Teile, Simse und Rahmungen, die Luca della Robbia für seine Reliefs angeordnet hatte, sind nicht vollständig mehr erhalten, sondern an mehreren Stellen durch Gipsabgüsse ergänzt. Auf den beiden Schmalseiten, die bei den Mafsverhältnissen des Saales nicht überschaut werden können, hat man auch die Reliefs durch Gipsabgüsse ersetzt und die beiden herrlichen Originale mit eifrig singenden Buben drunten unter anderen Kunstwerken der Sammlung ausgestellt, so dass sie vortrefflich in allen Einzelheiten gesehen werden. Nun, da ist die Lösung auch für das Übrige gegeben! Droben an der Bühne entziehen sich die Feinheiten der Arbeit doch dem Auge, und auf die untere Reihe vollends, die zwischen den tragenden Konsolen angebracht worden, wirft das vorspringende Podium einen so kräftigen Schatten, dass auch bei günstigster Helligkeit des Tages kein klarer Eindruck der Formen erreicht wird. Dies ist um so weniger der Fall, als die natürliche Farbe des Marmors sich allmählich gebräunt hat. Hier würden also schon aus Gründen der Beleuchtung die weissen Gipsabgüsse mehr am Platze sein. Und welcher Verlust, die Originale solchen Bedingungen aufzuopfern, — welcher Gewinn für das Museum, die köstliche Reihe eigenhändiger Skulpturen von Luca della Robbia neben den beiden anderen Stücken aufgestellt zu sehen, meinetwegen in der gleichen Pilasterrahmung wie oben, oder in bräunlicher Holzfassung nach diesem Vorbild des Meisters selbst. Der Reichtum der Sammlung wäre geradezu verdoppelt. Jetzt bleiben ihre wundervollsten und für Jedermann geniessbarsten Schätze in unverantwortlicher Weise dem Besucher vorenthalten.

Was das heisst, wissen Alle, die jemals Gelegenheit gehabt haben, die Originale, wie sie einst im Museo Nazionale erreichbar dastanden, zu bewundern, oder auch nur Photographien nach diesen liebenswürdigen Schöpfungen zu sehen. Sie gehören zu den intimsten Offenbarungen der italienischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, die wir das Quattrocento nennen, und werden jedem empfänglichen Auge, das für plastische Formen Gefühl hat, die reinste Freude gewähren. Denn sie zeigen eine wolgebildete Jugend mit allen Gaben für das Leben ausgestattet, hier im ernsten Eifer, dort im ausgelassenen Spiel, überall in ungehemmter Frische. Sie zeigen uns eine Unbefangenheit der Beobachtung, eine Innigkeit des Formensinnes, eine Vertrautheit mit allen leisen Wandlungen vom entwickelten Kindesalter bis an die Grenze der Jugendreife, je nach Jahren und Geschlecht; — sie atmen eine Naturnähe, dass man sich kaum völlig klar macht, wie viel doch die harmonische

Auffassung des Künstlers mitgewirkt hat und wie viel dem glücklichen Ebenmafs seiner Darstellung verdankt wird, wenn der Eindruck dieser italienischen Jugend uns an die Heiterkeit und Lebensfülle der schönsten hellenischen Bildwerke erinnert.

Dem schärferen Beobachter verraten sich Ungleichheiten in der Behandlungsweise zwischen den einzelnen Tafeln, die gewiss durch ihren besonderen Platz im Rahmen des Ganzen mitbestimmt waren. Aber es sind lauter eigenhändige Arbeiten von Meisterhand, Versuche zur Wiederfindung des vollkommensten Reliefstils und als solche ausserordentlich lehrreich und wertvoll. Denn kein Marmorbildner dieser Zeit, — auch Nanni d'Antonio di Banco und Michelozzo nicht, die sich eifrig darum bemühten, — ist der griechischen Harmonie so nahe gekommen, wie Luca della Robbia, dem hier die Ausgleichung mehr aus angeborenem Geschmack zu gelingen scheint, als aus irgendwie bewusster Nachahmung der Antike. In der Geschichte dieser Kunst fehlt eine Reihe der wichtigsten Dokumente aus den Tagen Ghibertis und Donatellos, so lange die Sängerbühne Lucas dem nahen, eingehenden Studium entzogen bleibt.

Donatello hat in richtiger Erwägung des Abstandes sogar auf eigenhändige Durchführung zum grossen Teil verzichtet. Nur die herrlich kühn bewegten Genien zur Rechten zeugen für seine Hand, während die grinsenden Lockenköpfe zur Linken einem manierierten Gehilfen gehören, dessen Mitwirkung wir auch sonst in grösseren Arbeiten dieser Jahre wiederfinden. Die beiden Stücke zwischen den Konsolen darunter sind vollends geringes Schulgut; aber sie erfüllen in ihrer Starrheit gerade die Aufgabe, die ihnen an dieser Stelle zukommt. Und die Wirkung des Ganzen erscheint in gehörigem Abstand und nicht allzu klarer Beleuchtung durchaus bewundernswert. Die luftige Reihe gekoppelter Säulchen, die anfangs durch ihre Goldpunkte befremden mögen, schafft unter dem stark vorspringenden Sims den festgegliederten Raum für den bacchantischen Zug, der in wilder Jagd von rechts nach links dahin wirbelt, und die Säulchen wirken wie Cäsuren, als hörte man im unaufhaltsamen Strom der Töne den Taktstock des Dirigenten aufschlagen, wie es der italienische Musikmeister in Wirklichkeit nur allzu laut vollführt.

Das dritte Hauptstück des Museums, der silberne Altarvorsatz aus dem Baptisterium, hat in der Mitte der Längswand Platz gefunden, so dass es dem Eintretenden sogleich ins Auge fällt. Um 1366 begonnen, gehört die ganze Vorderseite noch Goldschmieden der gotischen Kunstperiode an, wenngleich schon der späteren Verfallszeit dieses Stiles, in der kaum noch originale Schöpfungen erwartet werden dürfen. Schwäche der Erfindung, Auflösung der strengeren Prinzipien der Komposition, zunehmendes Eindringen neuer Einzelbeobachtung, die zunächst nur zersetzend wirken kann, charakterisieren diese Geschichten Johannes des Täufers. Gewährt schon die Bildnerei der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, besonders nach dem Tode Orcagnas, keinen erfreulichen Anblick, so ist es mit der Kleinarbeit der Goldschmiede nicht besser bestellt, zumal wenn ihr Aufgaben der Darstellung zufallen, die über ihr Vermögen hinausgehen, wie hier. Auch das ist ein Zeichen der Zeit: Maler werden berufen, die Statuen für Glockenturm und Dom zu zeichnen, wie Relieffiguren für monumentalen Schmuck zu entwerfen, und Goldschmiede sollen die Geschichte des Stadtpatrons erzählen. Sie arbeiten für die Nähe des Betrachters, der andächtig auf den Altarstufen kniet, und immer voran mit dem technischen Absehen, das kostbare Material möglichst schimmernd ins Licht

zu setzen. So verdienen diese Scenen trotz der emsig geduldigen Arbeit, die ihre Ausführung in Silberblech erheischt hat, keine höhere Wertschätzung in künstlerischem Sinne, als irgend eins von vielen Beispielen im allgemeinen Niedergang der Trecentokunst, und weder der Preis des Materials noch die ehrwürdige Bestimmung darf darüber täuschend mitreden. Selbst die Zutat des Quattrocento an dieser Vorderseite, die Statuette des Täufers in der Mitte von Michelozzo, kann nur für ein steifes, ziemlich lebloses Machwerk angesehen werden. Die besten Arbeiten, vier Reliefs von andern Quattrocentisten, unter denen Antonio del Pollajuolo und Andrea del Verrocchio, verbergen sich an den Schmalseiten, deren Besichtigung leider etwas beengt ist. Es sind die ersten und die letzten Scenen aus der Geschichte des Johannes, die hier im Gewande florentinischen Lebens gezeigt werden: die Verkündigung an Zacharias und die Begegnung der Maria mit Elisabeth auf einem Bilde, darunter die Geburt des Johannes und auf der andern Seite das Mahl des Herodes mit dem Tanz der Tochter und darunter die Enthauptung des Täufers. Dies letzte, erst 1477 von Andrea del Verrocchio gelieferte Relief, in dem man die Beihilfe des Lionardo da Vinci vermutet, hat die vollendetsten Gestalten voll Charakter und Ausdruck, aber die centrale Perspektive des Schauplatzes wirkt in ihrer schulmässigen Konstruktion besonders an diesem Standort des Bildes ungünstig, als müssten die Figuren, die wir von oben sehen, aus der Bühne herauspurzeln, auf der sie schon etwas gespreizt umhersteigen und Bravourstücke der Kraft vollführen.

Dagegen erscheint Pollajuolo bedeutender als hier am Silberaltar in dem ausführlichen Leben des Täufers, das er für Stickereien der Messgewänder um 1469—70 schon gezeichnet, deren Überreste ebenfalls ausgestellt sind.[1] Diese Scenen mit leidenschaftlich gestikulierenden, abenteuerlich nach Modelaunen seiner Zeit gekleideten Personen sind ein wichtiges Dokument für die entscheidende Mitwirkung dieses Meisters an der künstlerischen Arbeit seiner Tage. Hier ist ein Kapital von Ausdrucksmitteln, Handbewegungen, Stellungen, Haltungen, Faltenspiel gegeben, das den Malern der heranwachsenden Generation zu statten kam und besonders von den umbrischen Meistern des seelischen Ausdrucks wie Pietro Perugino und Fiorenzo di Lorenzo eifrigst ausgebeutet wurde.[2]

Zu beiden Seiten des Silberaltars stehen, etwas allzu nah, die Marmorfiguren der Verkündigung, die den Namen des Niccolò d'Arezzo führen, — nicht mit Unrecht, selbst wenn seine Mitarbeiter am nördlichen Domportal Antonio di Banco und dessen Sohn Nanni mehr Anspruch darauf hätten.[3] Die Köpfe schon allein verraten die Arbeit zweier Hände und verschiedenen Geschmack; die Finger, die bedeutsam mitsprachen, sind leider grösstenteils erneut. Der Engel ist fast noch völlig gotisch, aber im Antlitz dem strengen Schönheitsideal der Antike nachgebildet, die Jungfrau derber, nach der Wirklichkeit gegeben mit runden Formen und kurzen Haaren, als wäre eigentlich sie zum männlichen Träger der Botschaft bestimmt gewesen. Jedenfalls ist die Gruppe ein lehrreiches Beispiel für die Bildnerei des Übergangs, in dem die Entwickelung Ghibertis, Donatellos und Luca della Robbias liegt. Und die beiden Richtungen, die auseinanderstrebend sich darin ankündigen, setzen sich fort in zwei

[1] Eine lavierte Zeichnung dieser Reihe, die sich in den Uffizien erhalten hat, ist wol die fertige Vorlage für die Ricamatori, in Rücksicht auf ihr Handwerk gearbeitet, und zwar m. E. von Piero Pollajuolo hergestellt.

[2] Vgl. Schmarsow, Pinturicchio in Rom, 1882, S. 5.

[3] Näheres darüber im Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen 1887.

Madonnenreliefs, die im selben Saal einander gegenüberstehen: das eine, der Annunziata verwandtere, ist von Pagno di Lapo Portigiani, einem Gehilfen des Michelozzo, das andere dem Engel Gabriel näher, giebt in flacherer aber willkürlicher Behandlung; fast wie im Bilde, Maria mit dem Kind, umgeben von Engeln, mit wehenden Gewändern und fliessenden Falten, flatternden Haaren und gespreizten Flügeln, wie im Wellengewoge. Es ist eine virtuose Leistung des Agostino d'Antonio di Duccio, dessen künstliche Manier in Perugia und Rimini mehr bekannt wird als in seiner Vaterstadt am Arno.[1]

Zur Seite des befangenen Michelozzoschülers, der auch am Papstgrabe des Baptisteriums gearbeitet, erscheinen die beiden Statuetten des lehrenden Christus und der heiligen Reparata, die hier ausserordentlich bezeichnend das XIV. Jahrhundert vertreten, wie knospenhaft in sich beschlossen und doch sicher gefasst in ihrem engern Kreis. Sie sind nach unserer Taufe dem reinsten Trecentobildner, Andrea Pisano, als unbezweifelbares Eigentum zurückerstattet, und besonders die königliche Martyrin mit der Palme zeigt neben der etwas allzu sanften Milde des Messias die ganze vornehme Liebenswürdigkeit und sinnige Frische des Meisters.[2] Drüben dagegen steht dem verwaschenen Frauenkopf eines späteren Trecentisten die farbige Büste eines Meisters der Hochrenaissance gegenüber, die mit ihrer freien Grossartigkeit und junonischen Fülle doch an die Grenze der Leerheit streift. Als Beispiel der Polychromie aus glänzender Zeit ist auch dies Stück von besonderem Werte.

Eine ähnliche Reihe von Kunstwerken in chronologischer Folge zu überblicken, wie auf dem Gebiete der Skulptur, gewähren die Malereien dieses Museums freilich keine Gelegenheit. Wir könnten mit dem Madonnenbilde des Taddeo Gaddi von 1334 beginnen, durch einige spätere Übergangsarbeiten zum heiligen Ivo mit zwei Bittstellern, einem ausgemachten Werk des Quattrocento gelangen, das vielleicht den Namen des Pesello verdient, um mit einer Intarsiatafel von Giuliano da Majano und einem Mosaikkopf des heiligen Zenobius in der Art der Ghirlandajo abzuschliessen. Aber wir wollten nur bei den Hauptsachen verweilen.

So mag es genug sein, neben den Reliefplatten des Baccio Bandinelli vom Domchor, die das Treppenhaus schmücken, noch einiger Prophetenköpfe des XIV. Jahrhunderts zu gedenken, deren begeisterter Aufblick in diesem Innenraum überraschend zur Geltung kommt, und endlich in der Eintrittshalle unten die farbige Terracotta zu erwähnen, die das Bogenfeld einer Seitentür füllt. Es ist die Halbfigur des segnenden Gottvater zwischen zwei Engeln in einem prächtigen Fruchtkranz, nicht in Relief wie Robbias glasierte Arbeiten sonst, sondern ganz flach, wie eine Ofenkachel. Dieser Umstand hat wol dazu beigetragen, dass man meint, dies Stück sei in der Werkstatt der Robbia nur glasiert worden, die Zeichnung sei jedoch von fremder Hand. Die Behandlung stimmt indes völlig mit der reizenden Einfassung des Federighigrabes in S. Francesco di Paola überein, und ich zweifle keinen Augenblick, dass das ganze Werk das beste Anrecht auf den Namen des Luca della Robbia selber hat, dessen Wiedergabe der Formen und dessen eigentümlichen Farben das Ganze viel zu bestimmt entspricht, als dass an die Vorlage eines Fremden gedacht werden dürfte.[3]

---

[1] Vgl. Ernst Burmeister, der bildnerische Schmuck des Tempio Malatestiano zu Rimini, Breslau 1891.

[2] Vgl. oben den Artikel über Andrea Pisano mit Abbildung zu S. 26.

[3] Wie etwa Alesso Baldovinetti oder Graffione. Vgl. oben S. 70, 3.

* * *

Langsameren Ganges als in den Uffizien und im Bargello hat sich die Umgestaltung in der Akademie der schönen Künste vollzogen; aber eine letzte Erweiterung in diesem Winter (1892—93) erst hat schnell und überraschend eine Galerie geschaffen, die einen völlig neuen Eindruck macht. Wer sich des alten Zustandes erinnert, bekennt sich gewiss noch zu der Lehre, dass es keine ungünstigere Aufstellung von Gemälden giebt als eben in einer sogenannten „Galerie". Lange fortlaufende Gänge mit ungegliederten Wänden, wo auf beiden Seiten ein Bild neben dem andern, vielleicht gar in mehreren Reihen über einander, aufgehängt worden, — drängen sie uns nicht unwillkürlich zum Weitereilen und Vorbeigehen? Das setzt ja selbst einen wertvollen Teil der Galerie des Louvre in Nachteil gegen ärmere Sammlungen in angemessener Räumlichkeit.

Dies alte Princip der doppelten Bilderspaliere ist nur noch im ersten Eintrittssaal der Florentiner Akademie erhalten geblieben, und auch hier nur ein letztes Übergangsstadium vor dem Abschluss der neuen Ordnung. Denn die Versammlung der ältesten Überreste, die früher ohne Rangunterschied und Gruppenbildung hier jeden Wunsch persönlicher Annäherung erlahmen liess, ist zu Gunsten der neuen Säle stark gelichtet. Es ist ein Vorzimmer für Unbekannte daraus geworden, die höchstens in chronologischer Reihenfolge oder in Schulklassen antreten können, um der einstigen Erlösung aus dem schattenhaften Dasein des Incognito zu harren. Streng geordnet, der frischen Aufmerksamkeit der Kennerblicke ausgesetzt, hätten sie am meisten Aussicht, durch eine eigene Visitenkarte den Zutritt zu den innern Räumen zu erlangen und ihren Platz im geschichtlichen Zusammenhang einzunehmen, der einigen von ihnen jedenfalls noch gebührt. Augenblicklich hängen gerade sie noch, in vernachlässigter Toilette, zu schlecht beleuchtet oder zu hoch entrückt, um solche Einführung zu gestatten.

So dient dieser Eintrittssaal nur als Durchgang für den Besucher, der Bilder sehen will und rechts in das Kabinet des Fra Angelico einbiegt, oder gar als Durchblick allein für den Fremden, den Michelangelos David am Ende dieses Hauptschiffes unwiderstehlich nach dem Kuppelraum in der Mitte zieht.

Wer einmal an der kleinen Seitenpforte zum Meister von Fiesole vorübergeht, dürfte den Weg nicht wiederfinden, selbst wenn er heimkehrend auch Michelangelo den Rücken wendet und gern nachholte, was er beim Vordringen vergessen. Nicht als ob die Räumlichkeiten so zahlreich oder so verworren wären, um sich zu verirren. Aber es könnte wie im Vatikan mit der Kapelle Nicolaus des Fünften gehen, die Fra Angelico mit Wandgemälden geschmückt hat, ehe noch die voll gewonnene Freiheit der Kunst die grossen Meister, die ihm folgten, in völlig andere Bahnen riss. Wenn auf Michelangelo in der sixtinischen Kapelle nicht einmal die Natur noch schmeckt, wie Goethe meint, weil man sie doch nicht mit so grossen Augen wie jener zu sehen vermag, — wie viel mehr müssen Gebilde einer Kunst gegen ihn abfallen, die alle Dinge dieser Erde, ja Himmel, Hölle und Weltgericht nur in der Enge der Klosterzelle schaut. Muss einem nicht auch hier in der Akademie das Nebenzimmer des Angelico wie ein Kabinet für Kurzsichtige vorkommen, wenn man zuvor die Augen am Grössten ausgeweitet hat! Immer fühlt man hier den Zusammenhang seiner Anschauungen mit der Kleinkunst der Buchmalerei, den Miniatur-Mafsstab — viel mehr als im Kloster San Marco. Dort im Kreuzgang unter freiem Himmel erhebt sich der fromme Dominikaner

auch zu freier Grösse, im Kapitelsaal zu idealer Darstellung der Kreuzesandacht, wo Zeit und Ort verschwinden, wie in ewiger Gegenwart, und in mancher Zelle scheint die Kleinheit des wirklichen Gemaches sich wunderbar auszudehnen, wie bei den Visionen der gläubigen Seele, die drinnen gehaust und aus irdischer Gefangenschaft sich in die unendliche Heimat hinausgesehnt. Hier im Angelicozimmer der Akademie betrachten wir die Passions-Geschichten wie ein Bilderbuch, nehmen uns zusammen, den jüngsten Tag in engem Rahmen mit winzigen Figürchen zu fassen, als blickten wir verkehrt in ein Fernrohr, und meinen doch, das Bild könne seinen rechten Sinn erst gewinnen, wenn wir die Augen schlössen und die aufgefangenen Farbenpünktchen aus dem Innern wieder in alle Weiten um uns her ausstralen liessen. Indessen, wer möchte daran zweifeln, sie würden dabei verschwimmen und verschweben ohne Halt. Sie wollen Stück für Stück beachtet sein: nur intimster Hingebung erst erschliessen sie sich ganz. Diese Gebilde des feinsten Pinsels sind wie Blumen des Gemütes, die nur im innigen Verkehr ihren vollen Duft entwickeln.

So ist es gut, wenn seine Werke hier beisammen bleiben; wir wünschten ihr Gemach nur traulicher eingerichtet und von allem Fremdartigen befreit. Ein gewisses Mafs der Vergrösserung schon dürfen diese gefühlvollen Geschöpfe des Mönches nicht überschreiten. Das lehrt ein Blick auf seine Altartafeln, besonders wenn er, statt der tronenden Madonna mit ruhig stehenden Heiligen herum, einen historischen Vorgang zur Darstellung bringen will, oder gar physische Anstrengung wie die Abnahme vom Kreuz, die man mit Unrecht im grossen Saal am Ende vereinzelt und bei vollster Beleuchtung aufzustellen beliebt hat. Wie leer und flach und unzureichend erscheint sie dort. Im Allerheiligsten Angelicos dagegen würden ihre höchsten Eigenschaften, der Ausdruck der Rührung bei so trauriger Pflicht und die Einfalt der reinen Sinnesart, erst recht zur Wirkung kommen, und ihre Mängel, die in hellerem Raum zumal den Farbensinn verletzen, gewiss weniger stören. Und wie ganz anders würde daneben die herrliche Beweinung ihren Wert behaupten, dies einzige hier vorhandene Beispiel, das grossartig wie ein Wandgemälde in monumentalem Stil gedacht ist, und seinen Vollgehalt eben dadurch bewährt, dass die Erinnerung es stets in grösseren Mafsstab überträgt, als es wirklich gemalt ist. Ich wenigstens habe, beim Anblick einer Photographie etwa, auch nach langer Bekanntschaft mit dem Original, immer wieder den Eindruck, als breite sich ein Fresko vor mir aus.

In der Nähe dieses Meisters zarter Seelenmalerei begrüssen wir sonst gern einige Schöpfungen seiner späteren, aber einflussreichen Nachfolger, die zum Teil den glücklichsten Sinn für harmonische Farbenstimmung dazu besassen, der Meister Umbriens, aus denen Raphael herausgewachsen ist. Die wundervollen Köpfe der beiden Vallombrosaner, die man lange diesem Grössten zugetraut, hängen hier als Zeugen verwandten Strebens, ein Paar der besten Leistungen des Pietro Perugino. Nicht minder lehrreich wirkt eine kleine Verkündigung in Einzelfiguren von Fra Filippo, dem nächsten Zeitgenossen des frömmeren Mönches: mitten unter Angelicos Bildern sanfter Herzensgüte fühlt man hier im nämlichen Anschauungskreis doch ein völlig anderes Empfinden, einen Hauch von Erdenfrische und Sinnenlust heraus. Und wie wäre es endlich, wenn ein Bild des andern grossen Dominikaner-Malers, des Nachfolgers in S. Marco selbst, in der Nähe stünde, eins von den grossartigsten Werken Fra Bartolommeos, der soweit hinausgewachsen über die Enge des Klosters und die letzten Anhängsel des Mafsstabs mönchischer Miniaturmaler.

Die Hauptgemälde dieser Meister müssen wir abseits in einer anderen Zimmerflucht suchen die an den linken Kreuzarm neben dem Kuppelraum der Mitte angrenzt. Es sind drei neue durcheinandergehende Säle von mässigen Dimensionen, alle von einer Seite her beleuchtet und nach Art unserer vorgeschrittenen Museen in einfacher stumpfer Farbe getüncht. Keine übermässige Anzahl von Bildern ist hier in möglichst symmetrischer Verteilung aufgehängt, so dass in angemessenem Abstand von den Nachbarn jedes einzelne zu ruhiger Wirkung kommt. Dieser Schritt verdient die vollste Anerkennung.

Das mittlere Zimmer, durch das man eintritt, führt den Namen „Sala del Perugino“ und bringt den Zusammenhang der umbrischen Richtung mit Fra Angelico da Fiesole sofort zum Bewusstsein. Bei allen Vorzügen seiner fortgeschrittenen Malerei scheint dieser Lehrer Raphaels dem Gedankenkreis heiligen Wollens und frommer Kindlichkeit noch garnicht entwachsen. Welche Zumutung gläubigen Hinnehmens stellt er an den sehenden Betrachter noch in der Himmelfahrt Marias, auf der wir die Jahreszahl 1500 lesen. In der Nähe, wie es jetzt unmittelbar neben dem Eingang hängt, glänzt das Bild dem Auge in saftiger Farbenpracht entgegen. Aber die Komposition fällt für die Anschauung unvermeidlich in ihre Teile auseinander: die unten stehenden Heiligen, gerade aufgereiht in plastischer Selbständigkeit, — die sitzende Maria, in ihrer farbigen Glorie schon äusserlich besonders eingerahmt, — die schwebenden Engel neben ihr, und endlich — die Halbfigur des segnenden Gottvater in einem zweiten Farbennimbus oben. Und während schon Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz eine Anzahl verschiedener Schülerhände in dem Ganzen unterscheiden wollte, bleibt jetzt nur die einheitliche Schulung aller Mitarbeiter, der gleichmässige Ton der Farben und die sorgfältig ausgeglichene Behandlung als bewundernswerter Zusammenhalt übrig. Ein Urteil über das grosse Altarbild ist an dieser Stelle eigentlich ausgeschlossen, wie fast immer wenn Kirchenbilder in eine Galerie kommen. Die ursprüngliche Wirkung am rechten Standort kann nicht hergestellt werden, es sei denn mit räumlichen Opfern, vor denen man auch hier zu Lande zurückschreckt, obwol die mächtigen Klostersäle so manche Mafsregel gestatteten, die bei uns unmöglich wären. Diese hohe, oben abgerundete Tafel für den Hochaltar zu Vallombrosa war bestimmt, allein zu stehen und ihre Stelle zu behaupten, sie verträgt keine Nachbarn neben sich, sondern nur architektonische Umgebung und verlangt die zerstreute dämmerige Beleuchtung eines Kirchenraums. Dort freilich würde sich auch die Einzelarbeit der Gehilfen, unter denen man ausser Spagna auch Raphael vermutet, dem Auge des Forschers wieder entziehen. Hier steht es als zusammengeleimtes Stückwerk, wie es im Atelier entstanden war. Der Geniessende beschränkt sich gern auf die unten stehenden, vier herrlichen Gestalten, deren ausdrucksvolle Köpfe den beiden Bildnissen der Vallombrosaner ebenbürtig sind, und deren feierliche Gewandung oder glänzende Rüstung uns würdig vorbereiten auf das rauschende Farbenkonzert am Himmel droben, in dem nur hier und da ein liebliches Engelsangesicht erfreut.

So wünschte man den alten Platz auf einem Altartisch und die minder klare Beleuchtung einer Kapellennische auch gewiss dem benachbarten Bilde mit der „Beweinung Christi“. Nach den Voraussetzungen des einstigen Standortes, für den der Maler gearbeitet hat, sollen wir in angemessener Entfernung über den Altar hin, in eine Pfeilerhalle blicken, die ringsum offen wie ein Baldachin die Figurengruppe überspannt und, unter dem Tabernakel eines Grabmals gleichsam, den

Körper des Toten mit den Leidtragenden herum beherbergt. Maria hält den Leichnam des Sohnes auf den Knieen, Magdalena sitzt zu Füssen, Johannes kniet zu Häupten und ein Paar heiliger Männer steht zu den Seiten dabei. Gleich einer plastischen Gruppe aufgebaut, sind die Gestalten wie aus Holz geschnitzt oder in Thon modelliert und glänzend bemalt. Dieser Behandlung nach, wie dem hellen Ton, der Wahl und Zusammenstellung der Farben gemäss, muss die Entstehung des Bildes in die zweite Hälfte der achtziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts fallen, also nicht erst in die Hauptzeit Savonarolas, mit dessen Auftreten man diese und ähnliche Darstellungen der Pietà in Zusammenhang zu bringen versucht hat. — Der Ausdruck wehmütiger Trauer bis zu Tränen ist hier — als Vorbild für die Rührung des Beschauers — bereits mit einer Klarheit aller Bewegungen wolgebildeter Körper verbunden, und in einer Reinheit gelungen, die den Vorrang dieses Geschmackes vor den florentinischen Zeitgenossen ausser Zweifel stellt. Das Verlangen, aus all ihrem Individualismus heraus zu einer idealen Kunst hindurchzudringen, ist unverkennbar ausgesprochen. Überall in Mienen, Gebärden, Stellungen eine Ruhe, wie sie dem Schmerze edler Seelen geziemt, — und selbst Michelangelo verdankt die Harmonie des Eindruckes seiner Marmorgruppe von 1499 nicht zum wenigsten solchen Schöpfungen des Meisters von Perugia, den er später verhöhnte.

Da wundern wir uns nicht, in einem andern, etwas späteren Bilde Peruginos, das im anstossenden Saale hängt, den Gekreuzigten mit der Schmerzensmutter und dem heiligen Hieronymus an Stelle des Lieblingsjüngers in eine Landschaft gestellt und in bläulich kühler Abenddämmerung wie bei hereinbrechender Finsternis zu sehen, so dass die umgebende Natur mit der Stimmung menschlicher Wesen darin gar wundersam zusammenwirkt, als klänge in diesen Farbentönen die Klage um das untergegangene Leben aus, das den Seinen wie das Licht der Sonne geleuchtet und nun erloschen sie in nächtlicher Öde zurücklässt. Dieser künstlerischen Absicht gemäss, die der Umgebung mindestens gleichen Anteil an dem malerischen Ganzen zugesteht wie den Figuren selber, sind diese letzteren schon in kleinerem Mafsstab, in schlankerem Gliederbau und nicht mehr so vollauf selbständiger, statuarischer Bildung gegeben — ein sicheres Zeichen, dass dieses Werk Peruginos erst in den neunziger Jahren entstanden ist. Der Gegensatz zu der wenig erweiterten Darstellung des nämlichen Gegenstandes im Kloster von S. M. Maddalena de' Pazzi, dem herrlichsten seiner Wandgemälde, das urkundlich 1496 vollendet ward, bezeugt ausserdem, wie bewusst Perugino nach der Verschiedenheit der technischen Bedingungen im Ölgemälde ganz anders denkt und anderes will als im Fresko.

Wir können solchen Gegensatz unmittelbar und stärker noch in diesen Zimmern der Akademie selbst uns anschaulich machen. Ein Blick auf Signorellis ergreifenden, grossartig plastischen Crucifixus, mit der verzweifelten Magdalena am Kreuzesstamm, genügt, den weiten Abstand der Intentionen zu fühlen. Auf dem heissen Felsgestein des Appennin kniet hier ein Weib aus dem Volke vor dem heissgeliebten Manne, den man gekreuzigt hat. Ein paar Zutaten der kahlen Umgebung dienen nur, den Mafsstab zu gewinnen und dem völlig statuarischen Gebilde Raum zu geben, in dem es einsam aufragt, wie in der Wüste.

Das selbe Wollen dagegen wie Peruginos Kreuzigung, das selbe Vorwalten seelischer Empfindung im malerischen Einbezug der Landschaft bestimmt auch den Charakter seines „Gebets am Ölberg“,

das als Gegenstück jener plastischen Gruppe der Beweinung im Mittelsaal, dem Gekreuzigten Signorellis gegenüber hängt. Hier sehen wir Christus, abseits von den Jüngern, die er mitgenommen, an einem Hügel knieen. Angstvolle Ahnung durchschauert ihn in der Stille der Nacht, deren drohende Gefahr ihm nicht verborgen war. — Wäre dieses einsame Ringen des Wachenden neben dem friedlichen Schlaf der Gefährten allein geblieben in dem durchsichtigen Dunkel des Ölgartens mit dem tiefblauen Himmel darüber, so hätten wir ein Stimmungsbild in voller Reinheit und sähen die verräterischen Schatten den Verlassenen umlauern, auch ohne sie leibhaftig zu gewahren. Jetzt ist der Mittelgrund mit tänzelnden Figuren der Häscher und des Judas erfüllt, die uns nur die Mitwirkung eines schwachen Gesellen oder einer schwachen Stunde des Meisters verraten.

Nehmen wir nun noch das letzte Werk hinzu, das die Akademie von Perugino besitzt, so haben wir eine ganze Geschichte im Auszug beisammen. Es ist die „Abnahme vom Kreuz", die, ursprünglich dem Filippino Lippi aufgetragen, von diesem nur angefangen hinterlassen war und 1505 an Perugino überging. Oben, in dem Körper des Gekreuzigten, in dem würdigen Greise, der ihn in seine Arme nimmt, d. h. in unmittelbarer Nachbarschaft mit Filippinos Hand, strengt auch der Nachfolger sein Bestes an. Er arbeitet selbst im Bewusstsein der ernsten ehrenvollen Aufgabe, die durch den Tod des Mitstrebenden ihm zugefallen war. Drunten aber ist alles vernachlässigt: die Gruppe der ohnmächtigen Mutter mit den Frauen von Masaccio entlehnt, die übrigen locker hingestellten Figuren charakterlose Dutzendarbeit, — Veranlassung genug für den unbarmherzigen Tadel Michelangelos, der den gewinnsüchtigen Maler von Perugia aus Florenz in seine Heimat zurücktrieb.

Dennoch bleibt die Reinheit idealen Geschmackes und die harmonische Schönheit stimmungsvoller Farben als Fortschritt malerischen Wollens bestehen. Das ist aus den Keimen der Seelenmalerei Angelicos durch den umbrischen Meister geworden und steht in Florenz zu jener Zeit fast unverstanden, — für einen so ausschliesslichen Gestaltenbildner wie Michelangelo gewiss auch unverständlich da. In der Tat, um der ganzen Bedeutung dieses umbrischen Beitrags für die Kunstentwickelung innezuwerden, muss man die Leistungen der Florentiner zwischen Angelico und Perugino daneben betrachten.

Es ist ein anderes Geschlecht als jene Stimmungsmaler, diese echten Florentiner des Quattrocento. Wie markig erscheint Fra Filippo bei all seinem linkischen Benehmen schon in früheren Werken. Wenn Franciscus und Antonius neben Cosmas und Damian auch am Thron der Madonna nur ängstlich sitzen, als hockten sie, verschämten Bauernjungen gleich, am unbequemsten Rande der Marmorbank, um nicht ins Rekeln zu verfallen,[1] so sind die Kinder und Mägdlein, die Frauen und Greise gegenüber beim rosenbekränzten Krönungsfest Mariens von warmem Leben erfüllt und gesundester Frische. Selbst aus plattgedrückten, breitmäuligen Köpfen, die man auf einer Kirmes in Holland suchen würde, atmet ein Hauch ländlicher Poesie, als wären wir Sonntags in die dichtgefüllte Dorfkirche geraten, wo die vollwangige Jugend von den Feldern ringsum zu den Klosterbrüdern hereindrängt, die ihnen ein Schaugepränge aufgebaut haben und Musik dazu machen.[2]

---

[1] Altar aus der Cappella Medici in Sta. Croce.

[2] Altar aus S. Ambrogio, vollendet 1441, Restzahlung 1447?

Im anstossenden Zimmer vollends hängt eine Predella von Filippos Hand aus den Tagen seiner höchsten Meisterschaft. Darin ahnt man bereits den mächtigen Wurf, das heroische Gebaren Michelangelos. Da greift ein frommer Bischof zur Hacke, um den Lauf eines Flusses in ein anderes Bett zu leiten; da sitzt ein Mönch in seiner Klause am Schreibpult, von Begeisterung gepackt, und dichtet zu Ehren der Dreifaltigkeit, deren Bild in seine Brust stralt und mit ihrem Geheimnis wie Pfeile zum Herzen dringt; da geleiten Engel einen trauernden Gottesmann seines Weges und richten den Tiefgebeugten mit ihrem Zuspruch auf; da kniet Gabriel vor Maria, nicht wie einst zur Empfängnis des himmlischen Segens in Inbrunst gebunden, sondern reicht als Bote des Todes der Matrone die geweihte Kerze dar, wie frommer Brauch den Sterbenden, und ihre Flamme erstralt darob wie im letzten Aufflackern des Lebens gleich dem Stern am dunkeln Firmament.[1] In Stellungen, Gebärden und Gesichtszügen überall eine Wucht und Grösse, als gälte es, seelische Kraft in physischem Ausbruch zu zeigen und im Zusammenspiel aller Gliedmafsen mit einem Donatello zu wetteifern. Dieser Bilderstreifen offenbart die ganze Stärke genialer Begabung Filippos so frei von Vernachlässigung, wie kein umfangreicheres Werk, bei dessen längerer Arbeit ihn fast immer die Unlust und Haltlosigkeit überkommt. Hier wirft er seine Gestalten in bauschigen Gewändern schon als Vorbote des Signorelli, sodass wir die Vorliebe Michelangelos begreifen, von der Vasari zu erzählen weiss. Hier erfreut er sogar durch saftige, volle, harmonische Farben das Auge, im Gegensatz zu seinem Landsmann und Nachfolger Botticelli, dessen bunte Altartafel darüber hängt.[2]

Welch ein Aufgebot überladenen Pompes in der Festdekoration, in der hier Sandro eine Anzahl von Heiligen am Thron der Madonna versammelt, welche luftlose Räumlichkeit, welch einschneidende Umrisszeichnung in diesem Bilde, das an seinem Standort in einer Kirche gewiss viel günstiger wirkte als hier in der Galerie. Aber vor allen Dingen, sind die kleinen Figuren Fra Filippos in der Staffel nicht viel grösser als die grossen statuarischen Schutzpatrone in der mächtigen Tafel Botticellis? Woran liegt das, allem Unterschied der Mafse zum Trotz? — Etwas anders steht es um die gewaltige Krönung Marias mit den heftigen Propheten und Heiligen drunten, die im „ersten Saal Botticellis“ das Hauptstück bildet. Dort stösst sich der Blick immer am Rahmen, am Glanz der Firnissfläche und den sonstigen Kennzeichen des Tafelbildes, als könnte diese Komposition nur als Fresko auf einer ganzen Kapellenwand ihre eigentlichen Vorzüge behaupten. Sie fordert durchaus die zwingende Gesetzmässigkeit architektonischer Linien, den strengen Aufbau eines Raumes um sich her. Der einfassende Rand allein kann gegen die innere Bewegung nicht aufkommen.

Kaum wiederzuerkennen ist derselbe Meister in der „Allegorie des Frühlings“, dem einzigen grösseren Stücke, das in der Akademie, ausser ein paar vortrefflichen Staffelbildern, einen richtigen Begriff von dem Botticelli zu geben vermöchte, der auch unter modernsten Künstlern heute seine Freunde wirbt. Und gerade dieser „Frühling“, in dem wir die Dichtung eines der eigenartigsten

[1] Es ist bekanntlich die Predella zu dem Altarwerk der Barbadori, dessen Haupttafel aus Sto. Spirito in den Louvre gekommen, mit dem Wunder S. Fredianos, der Vision S. Augustins und der Zusammenführung der Apostel zum Tode Marias.

[2] Ein echtes, ziemlich frühes Werk Botticellis ist auch die heilige Konversation im Innengemach mit S. Katharina und Magdalena, wo S. Cosmas und Damian vor dem Sitz der Madonna knieen. Aber das Kind besonders ist in der Art Raffaellinos übermalt.

Poeten von echt florentinischem Geblüt erblicken, muss sich neuerdings, neben der richtigen Deutung seines mythologischen Inhalts, auch eine Deutung des künstlerischen Strebens darin gefallen lassen, die den liebenswürdigsten Romantiker, der je mit Göttern des Olympes spielte, zum äusserlichsten Nachahmer antiker Gewandzipfel und klassisch verpfuschter Sarkophagreliefs erniedrigt. Vermag selbst dieses florentinische Maifest keine Ahnung vom eigensten Wesen der Künstlernatur zu erwecken, vom angeborenen Temperament des Geistes, der hier gedichtet, vom leidenschaftlichen Schwung persönlichsten Empfindens, — dann allerdings bleibt für die Kunstgeschichte nichts übrig, als sich in archäologische Schnörkelkunde und philologischen Aberwitz zu verzetteln, d. h. sich selber aufzugeben.[1]

Wem der besondere Charakter einer so auffallenden Erscheinung wie Botticelli unter den Augen zerfliesst, der wird diese originelle Eigentümlichkeit auch nicht weiter verfolgen können zu Filippino Lippi, der in seinen frühen Arbeiten oftmals wie eine jüngere Ausgabe seines Meisters gelten mag und spät noch zu Botticellis verwickelten Gewandmotiven und heftigen Gebärden zurückgreift, als könnten nur sie der phantastischen Laune der eigenen Erfindung genügen. Aus Filippinos letzter Zeit sind hier drei Einzelfiguren, die früher Castagno zugemutet wurden, ein Johannes der Täufer und eine Büsserin Magdalena, die man mittlerweile als sein Eigentum erkannt hat, und dazwischen ein Hieronymus, der sich selbst kasteit, ebenso unverkennbar, nur stumpfer in der Farbe, — alle drei in seltsamem Gegensatz zu den friedlichen, zahmen Idyllen des Lorenzo di Credi darunter.

Kein Wunder, wenn Botticellis Einfluss auf Sienesen wie Francesco di Giorgio und Pacchiarotto sich dem Auge der Antikenjäger entzieht, die natürlich der Triumphbogen mit goldenen Pferdchen als Palastpforte Elisabeths bei der Begegnung mit Maria viel mehr interessiert als die beiden Frauengestalten selbst in dem wichtigen Bilde, mit dem Pacchiarotto hier auftritt. Da wird auch die Verwechslung Botticellis mit andern Meistern, die ihm nur nachgeäfft, wol fortdauern bis zu energischer Sichtung und scharfer Charakteristik seines Eigensten. Dass man ihn hierzulande noch hartnäckig mit Verrocchio zusammenwirft, hängt allerdings nur von der anerzogenen Gewohnheit des Autoritätsglaubens ab, dem furchtlose Kritik für ein Verbrechen oder für Skandalsucht gilt; denn sonst hat auch dieser Meister eine Fülle individuellen Wesens aufzuweisen, die ihn von andern kenntlich genug unterscheidet. Schwieriger mag es sein, mit einem Durchschnittsmaler aufzuräumen, der noch dazu den ähnlichsten Namen führt, wie Francesco Botticini. Gewiss hat man aus alten wolunterrichteten Verzeichnissen schon früh den berühmteren Botticelli herausgelesen, und die andere Endung des Namens für ein Versehen des Schreibers gehalten, wie man im Vatikan so unglaublich lange eine Pietà des Bartolommeo „Montagna“ unter dem bekannteren Namen „Mantegna“ gehen liess. So wurde unvermerkt die Brücke abgebrochen, die Fra Filippo, Botticelli, Verrocchio und Pollajuolo mit einander verband, und mit dem Namen Botticini der lebendige Träger einer Gemeinschaft, der persönliche Repräsentant des historischen Zusammenhanges aus unserer Geschichte ausgestrichen. Selbst ohne rechte Bedeutung für den Fortschritt der Kunst, ist er doch wegen seiner zahlreichen

[1] Diese allgemein gewendete Warnung könnte ebensogut bei Gelegenheit von Raphaelforschungen (wie Goethephilologie u. dgl.) ihre Stelle finden, wo die Methodik vermeintlich exakter Wissenschaft oft den wertvollsten Kern ausser Acht lässt.

Beziehungen zu den Grösseren wichtig genug, um ihm hier eine Erwähnung zu gönnen, wie wir schon früher einmal, bei Gelegenheit der Neuordnung der Londoner National Gallery auf ihn hingewiesen.[1] In England gelten ein paar Hauptstücke fälschlich für Botticelli, z. B. die Krönung Marias, die auch Vasari als dessen Eigentum beschreibt. Auch hier in der Florentiner Akademie sind unter anderen Namen verborgen mindestens zwei, vielleicht gar mehr Stücke von Botticinis Hand. Sicher gehören ihm zwei schmale Flügelbilder mit den Einzelfiguren des Bischofs Augustin und seiner Mutter Monica, unter der Bezeichnung „Maniera del Pollajuolo". Sie haben die nächste Verwandtschaft mit einem wichtigen Altarwerk in Sto. Spirito, für dessen Kapellen, wie für benachbarte Heiligtümer der Maler überhaupt viel beschäftigt war und auch sein Sohn Raffaellino di Francesco (de'Carli oder de'Capponi zubenannt) noch manches gearbeitet hat. Noch am ursprünglichen Standort auf einem Altar der Familie Capponi befindet sich die thronende Monica, umgeben von einer Schar Augustinernonnen, vor der zwei junge Novizen knieen. Die Köpfe dieses arg gedunkelten, aber unberührten Temperabildes sind von einer Lebendigkeit und Schärfe, dass man sie für Bildnisse halten darf und unwillkürlich an Verrocchio denkt.

Die Übereinstimmung mit Andreas Art herrscht auch in der Anordnung der Komposition mit den Marmorschranken im Hintergrund, über welche Palmen und andre Bäume von metallischer Starrheit hervorgucken. Und in derselben Kirche, auf einem anderen Altar der Capponi befand sich das Bild mit den drei Erzengeln, die den kleinen Tobias geleiten, das jetzt in der Akademie hängt — von der wissenschaftlichen Forschung nach Bayerdorfers Vorgang als Werk Verrocchios anerkannt. An langweiligen Stellen streift die Malerei, der Gewänder besonders, so nah an die Manier Botticinis, zum Beispiel in den Kleidern jener Novizen, dass man seine Beihilfe vermutet und daraus eine Reihe von Wiederholungen des Drei-Engel-Bildes oder des Mittelstückes erklären möchte, wie deren eine im letzten Saal der Akademie selber vorhanden ist. Trauten wir doch die starre Palme in Verrocchios berühmter Taufe Christi, an der schon Lionardo mitgeholfen hat, lieber dem Gesellen Botticini als dem Meister zu, da sie mehr aus Blech geschnitten als aus Bronze gegossen aussieht. Die schönen Engel, die er in Empoli neben der Marmorstatue S. Sebastians von Rossellino gemalt hat, machen der Leistungsfähigkeit des Francesco alle Ehre. Sonst geschieht es ihm leicht, dass der grössere Mafsstab seine Gestalten entleert. Wie anmutig und lebendig wirken die kleinen Figuren seiner Geschichte Virginias auf den beiden Cassonebildern beim Duca di Brindisi (Antinori zu Florenz), während grössere Apostelgestalten, die langgestreckte Verkündigung in Empoli, den rechten Halt verlieren. Und der Rossi-Altar in Berlin von 1475 bezeugt, durch die Ungleichmässigkeit der Heiligen unter dem Kreuzesstamm, nur das Bedürfnis nach Anlehnung, das eifrige Bemühen, sich an Stärkeren aufzurichten, sei es Verrocchio oder Botticelli oder wer sonst.

Es ist ein Kennzeichen schwacher Köpfe auch unter Malern, dass sie nicht zu einheitlicher Verarbeitung und reifer Ausgleichung der verschiedenen Bestandteile gelangen, die zur Ausbildung von jedem aufgenommen und angeeignet werden, dass sie bei glücklichster Empfänglichkeit nicht zu einem eigenen Stil hindurch zu dringen vermögen. Zu solchen Trabanten nur gehört — trotz seinem

[1] Vgl. unten im zweiten Teil dieser Sammlung den Aufsatz von 1887.

bekannteren Namen — auch Cosimo Rosselli, der seiner Barbara hier einen hölzernen Turm, das alberne Modell eines Kistenmachers, in den Arm gegeben, um es treulichst konterfeien zu können und durch dies unbequeme Attribut die ganze Haltung der Heiligen zu verderben. Von ihm ist auch im letzten Saale die Hohlkehle mit den Halbfiguren Gottvaters, Gabriels und der Annunziata in runden Rahmen, die man Benozzo Gozzoli zugeschrieben hat, und eine Anzahl Heiligenbilder in ganzer und halber Figur als Unbekannte im Eintrittszimmer und dem Kabinet des Angelico. Mit seinem Genossen Benozzo Gozzoli wird er auch im Dome zu Fiesole, in den Wandmalereien der Cappella Salutati verwechselt.

Dagegen begrüsst man mit Freuden wieder ganze Meister, wie Domenico Ghirlandajo, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, und nimmt nebenher auch ihre Begleiter wie Francesco Granacci, Mariotto Albertinelli u. a. gern in den Kauf. Ihre Werke hängen freilich auseinandergerissen, teils noch in dieser Zimmerflucht, teils in der letzten Erweiterung, jenem langen grossen Saal am Ende, der durch Schalwände in drei, immer noch grosse Säle abgeteilt worden. Diese Trennung des Zusammengehörigen bleibt ein Übelstand für den Betrachter, der die Arbeiten der selben Hand unter dem Gesichtspunkt fortschreitender Entwickelung oder organischer Stilwandlung zu vergleichen pflegt.

Die Madonna mit Heiligen von Domenico Ghirlandajo ist eine seiner glücklichsten Leistungen geübter Meisterhand. Die bescheidene Bürgersfrau, die er als Himmelskönigin auf den Marmorsitz erhoben, benimmt sich in ihrer herzlichen Fröhlichkeit etwas eckig, indem sie mit beiden Armen das nackte Bübchen hält, dessen grosser Kopf und wolgepolsterte Formen an die Kinder Verrocchios erinnern. Die würdigen Heiligen aber, Dominicus und Clemens, die vor ihr knieen, Dionysius Areopagita und Thomas von Aquino, die zur Seite stehen, haben nicht allein die malerische Breite, die er seinen Gewandfiguren zu geben weiss, sondern auch den stillen Ernst, die sinnende Tiefe des Blickes, die ihnen eindringliche Wirkung sichern, auch wenn sie stärkerer Eigenschaften persönlichen Charakters ermangeln, durch begeisterten Schwung oder leidenschaftliches Gebaren nicht mitzureissen vermögen. In dieser Hinsicht steht Ghirlandajo den Malern von Perugia näher als irgend einer seiner Landsleute von Florenz. Diese Verwandtschaft spricht wie hier aus den Engeln am Thron, besonders aus einer kleinen Anbetung der Könige, die aus der Badia di Settimo ins Museum von Sant' Apollonia gekommen, und aus einer Begegnung der Maria mit Elisabeth, die unerkannt im letzten Saal der Akademie hängt. Hier sind die Köpfe so sinnig und fein, die Gewandung so knitterig gebrochen, wie gefütterter Atlas, und die Hände mit dem gespreizten kleinen Finger gleichen den Knollen des Knabenkrautes genau so wie bei Fiorenzo di Lorenzo. Die Anmut der Bewegungen aber, wie die Innigkeit der Empfindung erinnert an ein Predellenstück in Berlin mit der Begegnung des Jesusknaben und des jugendlichen Johannes, das man in die nächste Umgebung Lionardos versetzen möchte.

Kehren wir von diesem Ausflug zu Domenico Ghirlandajos thronender Madonna in der Florentiner Akademie zurück, so wäre nur noch hervorzuheben, dass in der zugehörigen Staffel mit Geschichten der Heiligen und einer Pietà nicht mehr der Meister selbst zu erkennen ist, sondern ein geschickter, andersartig geschulter Gehülfe, der auch im Altarwerk der Domsakristei zu Lucca die Hand im Spiel gehabt, und wahrscheinlich die kleine Scene zwischen weissgekleideten Mönchen im schmalen Zimmer der Uffizien neben der Tribuna gemalt hat.

Geraume Zeit früher als die thronende Madonna mit Heiligen ist Ghirlandajos Geburt Christi oder Anbetung der Hirten, die im letzten Saal als Hauptstück der zweiten Abteilung auf besonderer Staffelei prangt. Diese Altartafel aus der Sassetti-Kapelle in Sta. Trinità vom Jahre 1485 bezeugt, soweit die eigene Hand des Meisters reicht, sein ernstes Ringen mit dem Eindruck, den das stralende Ölgemälde des Hugo van der Goes in S. M. Nuova auf ihn gemacht hat. Die derben Bauern, die er mit Bildnistreue wiedergiebt, selbst die Schwertlilie in der Ecke und der tiefe Ton der Farben im Vordergrund lassen keinen Zweifel über diesen Zusammenhang und erwecken Bedauern, dass Ghirlandajo sich diese männliche Kraft der Farbe und diese Lebenswahrheit nicht länger erhalten. Der Zug der Könige im Hintergrund ist ebenso bunte Gesellenarbeit wie in der grossen Anbetung der Innocenti von 1488, an der die Brüder schon starken Anteil genommen, wie an der ganzen Krönung Marias für Narni.

Diese festlichen schmuckreichen Kavalkaden am Ende des Jahrhunderts sind noch immer Nachklänge des wunderbaren Gentile da Fabriano, dessen schimmernde Tafel von 1423 den ganzen Reiz erwachender Weltfreude, liebevollen und doch noch schüchternen Natursinnes, unermüdlicher Aneignung von Einzelheiten des Lebens und Treibens der Menschenkinder und ihrer Gefährten aus dem Tierreiche bewahrt. Aus ihr schon geht ja der ganze Benozzo Gozzoli hervor, mit seinem Königszug in der Medici-Kapelle und seinen lachenden Bildern der Gegenwart im Camposanto zu Pisa, wo er Geschichten des alten Testaments frisch weg im Gewande seiner eigenen Zeit erzählt.

Mit Recht steht diese Offenbarung neuer Ziele, die Gentile da Fabriano den Florentinern vor Augen gestellt, mitten im ersten Saal der letzten Reihe, wo die toskanischen Meister von Cimabue und Giotto bis zum Ende des Quattrocento vereinigt sind. Gern sähen wir neben einem Don Lorenzo Monaco und Rossello di Jacopo Franchi, dem Genossen des Bicci di Lorenzo, das Bild Masaccios aus Sant Ambrogio eingeordnet, in deren Reihe es zeitlich hineingehört.

Im zweiten Raum enttäuscht das sechzehnte Jahrhundert, erfreut nur Mariotto Albertinelli und belehrt die Verwandlung des Fra Bartolommeo aus einem befangenen, kleindenkenden Nacheiferer Peruginos mit florentinischem Mangel an Farbensinn zu dem schwungvollen, grossartigen, koloristisch überlegenen Freunde Raphaels. Im dritten Saal endlich geraten wir unter die Manieristen des siebzehnten Jahrhunderts, deren Vorzügen nur schwer gerecht wird, wer sich zuvor in Giotto und Lorenzetti, in Fra Angelico oder Botticelli vertieft hat.

* * *

Zwischen den drei verschiedenen Abteilungen der akademischen Gemäldesammlung von Florenz liegt mitten inne der Kuppelraum mit dem David Michelangelos; in den anstossenden Kreuzarmen ist eine Reihe von Gipsabgüssen nach Werken dieses Meisters und in Rahmen an den Wänden die Braunsche Aufnahme der Deckenbilder der Sixtinischen Kapelle und der Zeichnungen in Photographiedruck vereinigt. Während im Hofe des Akademiegebäudes wenigstens ein einzelnes unvollendetes Originalwerk, die halb noch im Marmorblock begrabene Gestalt eines gewaltsam bewegten Mannes den Anblick der Arbeitsweise dieses unnachahmlichen Bildhauers gewährt, bietet sich hier im Innersten der Galerie, um den David herum, die Gelegenheit, in den Hauptzügen die Tätigkeit dieses

schöpferischen Lebens an sich vorübergehen zu lassen. Freilich fehlen noch Originalwerke, die Florenz zum Teil selber besitzt, und zur Vollständigkeit wären weitere Gänge erforderlich.

Eins aber vermag bisher diese Versammlung um den Riesen David allein zu bieten: eine Vorstellung von dem Grössenverhältnis der Werke unter einander. Und das ist, — ganz abgesehen von dem sachlichen Tatbestand und der Feststellung wirklicher Mafse, die auch einzeln aufgenommen werden könnten, — eine heilsame Klärung des Bewusstseins über die Tragweite oder die Belanglosigkeit solcher Unterschiede. Sie lehrt uns, dass der ästhetische Mafsstab sich nicht mit Zahl und Mafs ermessen lässt! Der künstlerische Eindruck einer Gestalt spottet der Elle, mit der die Schulweisheit ihm so gern zu Leibe gehen möchte. — Wer würde glauben, dass der Moses in Rom, dieser gewaltige Heros des Volkes Israel, — in Wirklichkeit so klein ist, wie er hier neben David erscheint? Man hat allerdings den unglückseligen Einfall gehabt, ihn auch hier in die Nische zu setzen, in die ihn nur ein trauriges Missgeschick ehedem, nach langem Widerstand, hineinzuzwängen vermochte.

Und wie gewinnt die Pietà hier aus S. Peter ihre ursprüngliche Grösse zurück, deren die Verhältnisse der Kirche, ja der Kapelle schon, in die sie hinein geraten, und albernes Beiwerk in Rom, sie vollends berauben. — Wer kann neben diesem toten Christus auf dem Schofs der Mutter, die in der ganzen Welt allein sind, noch den lebenden Christus ertragen, der als schöner Mann und weiter nichts, sein Kreuz nur wie ein lästiges Stück einen Augenblick zu halten geruht. „Le beau Dieu de la Minerve à Rome!“ ist das Michelangelo? Leider ja, wie manches andere auch. Und es scheint wol leichter, mit dem Giovannino in Berlin beginnend den Weg zum grösseren bis hinauf zum David zu finden, als im auferstandenen Erlöser noch den edlen Dulder, den Sohn Mariens wieder zu erkennen. Das bringt dies Spiel der Gegensätze zwischen wirklichem und ästhetischem Mafsstab zum Vorschein, sobald wir den Giganten in der Mitte haben.

Wer zuerst den Einfall gehabt, die lagernden Gestalten der Medici-Gräber dem David auf Piazzale Michelangelo unter die Füsse zu geben, der ahnte nicht, wie jämmerlich der Hirtenknabe auch diese Goliathleiber zertreten werde; — er dachte gewiss die Figuren nach ihrem idealen Eindruck zusammen, den sehnigen Burschen mit dem furchtbaren Auge wol gar als kühnen, nur geistig überlegenen Bezwinger der elementaren Gewalten, die jene in so ungebärdiger Urkraft verkörpern. Sowie sie in seine Nähe kamen, da sah man sie zum Riesenspielzeug werden. Doch nein! — man hat es selbst dann noch nicht gesehen und hat dies Göttergeschlecht mit aller Seelenruhe zu Sklaven werden lassen, zu Gefangenen eines florentinischen Schleuderers aus niederem Volk, der vor den uralten ewigen Mächten höchstens die Frechheit des Emporkömmlings voraus hat. Aber steht es denn besser mit dem Originalwerk, dem David aus Marmor hier drinnen in der akademischen Tribuna? Gegen wen wird er den ersten Stein schleudern, den er schon lauernd in den Fingern wägt? Doch gewiss gegen den Unverstand, der ihn in diesen Kuppelkäfig eingesperrt hat, im klassischen Innenraum eines Museums — quel mascalzone fiorentino?

Das Bedürfnis nach einer Gesamtansicht des Schaffens grosser Meister, das wir aus dem Norden mitbringen, während hier vielleicht der Genuss der einzelnen Schöpfung mehr zu seinem Rechte kommt, — der Sinn für historische Auffassung, der uns Deutschen anerzogen ist, erregt auch

vielleicht den Wunsch, diese Bestandteile der Akademie mit den Werken im Bargello vereinigt zu sehen, am liebsten im Museo Nazionale, wo die übrige Geschichte der Skulptur zusammensteht, um dort neben dem Donatello-Saal auch einen ähnlichen Überblick über die Bildnerei Michelangelos zu erlangen. Dann aber würden wir weiter wünschen, die beiden Höhepunkte, des Anfangs und des Endes einer langen stattlichen Entwickelungsreihe, auch hier möglichst klar und übersichtlich auseinander gehalten zu sehen. Und dazu sind wieder die Räumlichkeiten des alten Bargello nicht eben geeignet. Ausserdem fehlen auch hier wichtige Bestandteile, die Hauptschätze des neuen Museo dell' Opera, die in eine einheitliche Florentinische Skulpturengalerie ebenso notwendig hineingehörten. Also stellen wir keine Forderungen, die vorläufig wenigstens auf unüberwindliche Hindernisse stossen, und freuen uns des Fortschrittes, der weiteren Erfolg verspricht.

ITALIENISCHE STVDIEN

IN

ANDERN

SAMMLVNGEN

RAPHAELS SKIZZENBUCH IN VENEDIG

Eine Reihe von Federzeichnungen in der Kunstakademie von Venedig, welche wir unter dem Titel „Raphaels Skizzenbuch“ zu begreifen pflegen, hat neuerdings wieder die Aufmerksamkeit der Forscher und Liebhaber auf sich gezogen: es ist versucht worden die Zusammengehörigkeit dieser Blätter zu bestreiten und die Autorrechte an verschiedene Meister zu verteilen. Ein Skizzenbuch Raphaels, das von seinen Anfängen bis in seine Florentiner Zeit hinein reichen soll, mithin für die ersten zwanzig Jahre des Künstlers ein unschätzbares Material zu intimsten Beobachtungen darböte, wäre doch ein köstliches Besitztum der Kunstgeschichte, ja der Geschichte menschlicher Entwickelung überhaupt; wir könnten nicht dankbar genug sein, dass es auf uns gekommen, wo so viele der wertvollsten Denkmäler verschwunden, so schmerzlich entbehrte Zeugnisse auf immer verloren sind.

Mag sich sonst das persönliche Gefühl des Einzelnen in seinem Kämmerlein mit dem Widerspruch Andersgläubiger abfinden, in diesem Fall ist es mit subjektiven Meinungen nicht getan. Wo so viel auf dem Spiele steht, haben die wenigen, die berufen sind, jedenfalls die Pflicht, unverweilt durch gewissenhafte Kritik eine Entscheidung herbeizuführen. Die nachfolgenden Zeilen sollen den Antrag auf Dringlichkeit stellen und ihn mit einigen vorbereitenden, aus unmittelbarer Anschauung geschöpften Bemerkungen motivieren.[1]

* * *

Die Federzeichnungen in Venedig, um die es sich handelt, sind so häufig publiciert worden, dass es jedermann leicht ist, sich mit ihnen bekannt zu machen. Sie sind von Scotto und Rosaspina gestochen,[2] von Alinari, Perini und Braun photographiert, von Ongania in Heliotypie faksimiliert worden; aber gerade diese bequeme Zugänglichkeit ist eine Hauptursache, weshalb die neueste Forschung so vielen Zweifeln Raum gegeben und in diesem Augenblick unsicher hin und her schwankt. Keine dieser Reproduktionen, selbst die Photographieen von Braun und von Perini nicht, geben einen nur annähernd richtigen Begriff von dem überaus zarten Charakter der Originale. Die Blätter sind bis auf wenige Ausnahmen mit feinen Federstrichen auf nicht ganz leimfestem Papier gezeichnet; die

[1] Dieser Aufsatz erschien im XLVIII. Bande der Preussischen Jahrbücher 1881.

[2] Celotti, Disegni originali di Raffaello per la prima volta publicati, esistenti nella imperial regia Accademia di Belle Arti di Venezia. 1829.

Tinte hat einen hellbräunlichen fast blonden Ton, der in der Photographie unfehlbar schwarz wird; Stellen, wo die Flüssigkeit ins Papier ausgelaufen oder die ursprüngliche Schärfe des Striches zerrieben ist, werden durch den chemischen Prozess völlig karikiert. Gerade der gewissenhafteste Forscher, der täglich mit den Photographieen verkehrt, ist so der schlimmsten Infektion des Erinnerungsbildes ausgesetzt, das er aus Venedig von der Betrachtung der Originalzeichnungen mitgebracht und als unveräusserliche Habe zu besitzen wähnt. Je genauer er daheim die Zweifel prüft, die man gegen diese Blätter äussert, desto zugänglicher dafür muss er werden; denn die vielgepriesene Photographie lässt die leichtesten Federzüge derb und ungeschickt erscheinen oder leiht flüchtig hingeworfenen Skizzen ein ängstlich pedantisches Aussehen. Tritt man jedoch, vollständig skeptisch, auf jede Resignation gefasst, wieder vor die Zeichnungen hin, so erschrickt man wie völlig falsch die Vorstellungen sind, die man mitbringt, und muss angesichts einer solchen unbewussten Vergiftung des Gedächtnisses erklären, dass ein Urteil über diese Blätter überhaupt nur vor den Originalen selbst gefällt werden kann.

Hier, bei unmittelbarer Anschauung erledigen sich leicht einige Vorfragen, deren sichere Beantwortung den Standpunkt für die unbefangene Untersuchung wesentlich mitbestimmt.

Vom Maler Giuseppe Bossi, dem einstigen Besitzer, stammt die Annahme, diese Zeichnungen hätten zusammengehört und ein Skizzenbuch gebildet. „Es war ein Bund von 53 Blättern, die etwa eine Spanne in der Höhe und weniger in der Breite mafsen“.[1] — Wenn das richtig wäre, so würden manche Hypothesen, die mit losen Blättern ein leichtes Spiel treiben, von vornherein eingeschränkt oder ausgeschlossen.

Eine Anzahl gemeinschaftlich ausgestellter und tapfer mitpublicierter Zeichnungen der Venezianer Akademie scheidet sich ohne Mühe aus. Die wunderschöne Darstellung Apoll und Marsyas hat mehr als doppelte Dimensionen; minder gross ist der Unterschied bei einem Streit um die Fahne,

[1] Memorie inedite di Giuseppe Bossi im Archivio storico lombardo Anno V. (1878) S. 287 f.

Reiter und Fussgänger, doppelseitig; die Rötelzeichnungen Moses vor dem feurigen Busch nach dem Deckenfresko der Stanza dell' Eliodoro und S. Paulus nach dem Cäcilienbilde in Bologna, dieselbe Figur von der Hand eines Kupferstechers, Tritonen nach dem Triumph der Galatea und eine Kampfscene (Rahmen XXXV No. 12), die auf die Constantinsschlacht zurückgehen mag, gehören offenbar nicht hierher. Ebensowenig ein Christuskopf im Rahmen XXVII No. 10. Ein schmales Blatt mit einer stehenden und einer knieenden Frau in verehrender Haltung gehört dem Mariotto Albertinelli, während ein Jüngling mit gefalteten Händen, vielleicht ein Hirt aus der Anbetung des Kindes (XXXV, 8), bis auf weiteres in die Klasse der florentinischen Raffaellinos zu verweisen wäre.

Einzelne Blätter, die in Frage kommen, sind offenbar beschnitten worden; sonst aber bestätigt der Augenschein Bossis Annahme vollkommen. Das Papier hat durchgehends die nämliche Farbe und, soweit dies bei der Einspannung zwischen zwei Glasplatten konstatirbar, auch dieselbe Textur. Mehr noch als die gleichen Dimensionen spricht die gleichartige Behandlung für die Zusammengehörigkeit, und der Zustand ihrer Erhaltung lässt keinen Zweifel übrig, dass sie einem Buche angehörten und gemeinsamer Abnutzung und Beschädigung ausgesetzt waren. An der einen Seite sind die beiden Ecken durch Abstossen gerundet, während die andere Seite, unversehrt und gerade abgeschnitten, damals im Buchrücken geschützt sass. Ausserdem trägt noch fast jedes Blatt, so gerichtet in der Ecke rechts oben, die fortlaufende Nummer, welche den Schriftzügen nach bis ins siebzehnte Jahrhundert zurückreichen mag. Jedenfalls fand Bossi diese Ziffern vor; denn er erzählt ausdrücklich, beim Ankauf der Sammlung habe Fol. 48 gefehlt, das er hernach unter anderen, bereits zwei Jahre früher in Paris, aus dem Nachlass von Le Grand, erworbenen Zeichnungen auffand.[1] Ausserdem waren einzelne Blätter in andern Sammlungen, die wir heute als zugehörig erkennen, gewiss schon früher herausgelöst und verzettelt worden.

Bei so vielen Anhaltspunkten muss man doch sofort darauf verfallen, ob und in wie weit eine Rekonstruktion der ursprünglichen Reihenfolge möglich sei? — Natürlich wird man sich von vornherein über den Wert einer solchen Einordnung der Blätter nicht täuschen. Es handelt sich ja nicht um den Text einer Handschrift, dessen innerer Zusammenhang von Seite zu Seite, von Blatt zu Blatt dadurch wiederhergestellt würde. Im Gegenteil, fast jede Zeichnung besteht für sich, nur selten ist direkte Aufeinanderfolge mehrerer gefordert. Und der Maler benutzt die weissen Blätter ganz wie es ihm beliebt, zeichnet bald hier bald dort hinein, hier wird eine Reihe von Vorderseiten benutzt, deren andere Hälfte er vielleicht nach geraumer Zeit gelegentlich ausfüllt; dort greift die eifrige Hand nach der ersten besten Stelle, um eine vorübergehende Erscheinung in flüchtiger Skizze zu fesseln; ein ander mal wird wenigstens nach einem Platz gesucht, wo nicht allzu heterogene Dinge dazwischen kommen. Genug, die Herstellung der örtlichen involviert nicht ohne weiteres auch die zeitliche Folge.

[1] „Per combinazione veramente singolare trovo mancarvi il foglio 48 e osservo tra i fogli vicini alcune figure panneggiate nello stile d'una figurina di Raffaello, che feci acquistare a Parigi due anni sono alla morte di Le Grand. La cerco nel volume della Scuola antica e romana, e riconosco non solo essere della stessa mano, ma essere lo stesso foglio 48 che mancava al libro" a. a. O. S. 288. Lermolieff verschweigt diesen Umstand. Allerdings läuft die noch vorhandene Paginierung von 6 bis 55; doch scheint Bossi die einzelnen Blätter des losen Bündels, er sagt 53 Stück, gezählt zu haben, wozu denn noch das nachträglich gefundene Fol. 48 als No. 54 zuzurechnen wäre; dann hätten wir unsererseits von Fol. 55 rückwärts gezählt bis Fol. 2, d. h. ohne den Titel, 54 Stück.

Für die Bestimmung der letzteren müssen die Gegenstände der Darstellung, durchgehende Vorbilder, Stil und Technik u. dgl. zu Hülfe kommen. Jedenfalls aber wird Eins gewonnen: in ursprünglicher Reihe angeschaut müssen sich, wenn irgendwo, die natürlichen selbstredenden Kombinationen ergeben; nur so kann man auf legitimem Wege die Vorstellung erwecken, als folge man beim Durchblättern dem Meister selbst in seinen Studien nach.

Um ganz objektiv zu verfahren, lassen wir für die Herkunft der einzelnen Zeichnungen alle Möglichkeiten offen, die bei einem solchen Taccuino statthaben. Vor allen Dingen darf nicht abgewiesen werden, dass mehrere Hände das Buch benutzt, sei es zur Zeit des Eigentümers selbst, also etwa von Lehrern oder Genossen, mit denen er arbeitete, sei es von späteren Besitzern.

Nur so viel darf wol ohne Widerspruch vorab erklärt werden: die Mehrzahl der Zeichnungen geht mit Bestimmtheit auf die umbrische, oder wenn man will umbroflorentinische Schule beim Übergang aus dem XV. ins XVI. Jahrhundert zurück.

Mit Fol. 6, wo die heute noch lesbare Paginierung beginnt, setzt sogleich eine Folge von Studien ein, deren Stil unzweifelhaft auf Luca Signorelli hinweist. Es sind grösstenteils Aktfiguren, deren Stellungen ganz ähnlich oder doch mit unmittelbar einleuchtender Modifikation in bekannten Werken des Meisters vorkommen. Ein junger Mann mit erhobener Posaune nach links gewendet (Fol. 6a); ein Jüngling, der auf der linken Hand eine Schale, in der Rechten einen Krug zu halten scheint, mit dem Fuss eines Knieenden daneben (7a); zwei nackte Jünglinge von hinten gesehen, mit einem Kind im Laufkorb zur Seite (8a); ein stehender Krieger nur mit einem Helm auf dem Kopf, in Rückansicht (8b); eine Gruppe von vier jungen Leuten, deren Mittlerer gekrönt wird, während ein Kind zu seinen Füssen spielt (11a); ein nackter Mann, der eine Keule schwingt, um ein neben ihm liegendes Rind zu treffen (12a), gehören jedenfalls in den Kreis der Erfindungen Signorellis, welche in den Weltgerichtsscenen zu Orvieto und den Clairobscur-Medaillons darunter (1500ff.), in den Geschichten des Totilas zu Montoliveto maggiore (1497) und in mythologischen Darstellungen wie die Erziehung des Pan, im Palazzo Petrucci zu Siena (1498) verwertet wurden. Auch die fliehende Frau, die ihren Säugling vor dem Schergen des Herodes schützt (7b), verrät die charakteristischen Merkmale Signorellis in den Bewegungen, besonders in der Beinstellung, wie in der Gewandung und im Kopfputz. Im Dom von Orvieto, links über der Tür zur Capella S. Brizio begegnen uns ähnliche Motive. Der flötenblasende Hirt nach links hinten gewendet, mit einer Armstudie daneben (14a), kehrt fast ebenso auf dem Tafelbilde der Erziehung des Pan im Museum zu Berlin wieder, und Fol. 16 bringt eine verwandte Figur, mehr in Profil nach links schreitend. Selbst in den tanzenden Putten (8b), einem Frauenkopf (8a) und der eingerahmten Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, das an einem Kreuze spielt (13a), zeigen sich noch hinreichende Spuren der Auffassung und des Geschmacks, die wir an gleichzeitigen Werken Signorellis wahrnehmen.[1]

Gerade diese Zeichnungen, wie besonders die beiden Figuren aus dem Kindermord, beseitigen indess andrerseits jeden Gedanken, als hätten wir Signorelli selbst zu erkennen. Mehrfach treten

[1] Grotteskenornamente auf den Rückseiten einiger Blätter können ebenso wol mit der Dekoration des Signorelli z. B. in Orvieto, als mit Arbeiten perusischer Maler um 1500 zusammenhängen. Aus Sta. Maria del Popolo zu Rom stammen sie nicht. Vgl. m. Vortrag: Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der Renaissance im Jahrb. d. k. pr. Kunstsmlg. 1881.

Anzeichen hervor, dass wir es mit einer jüngern Hand zu tun haben, die nach Vorlagen des Cortonesen sich übt, vielleicht unter persönlicher Leitung des Meisters, welcher am Ende der neunziger Jahre, wohin diese Darstellungen ohne Zweifel gehören, auf der Höhe seiner künstlerischen Kraft und seines Ruhmes stand.

Eine andere Folge von Skizzen führt uns noch weiter zurück und zwar nach Urbino. Hier befand sich im herzoglichen Schlosse eine Reihe von Idealbildnissen berühmter Dichter und Philosophen, weltlicher und geistlicher Schriftsteller, welche der Herzog Federigo von Montefeltre für sein Studirzimmer hatte malen lassen. „Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini", sagt man in Urbino: auch unsere 28 Porträts sind durch diese geistlichen Herren von ihrem ursprünglichen Standort entfernt und befinden sich heute zur Hälfte noch zu Rom im Palast Barberini, zur anderen Hälfte im Louvre zu Paris. Zwölf solcher Bildnisse sind im venezianischen Skizzenbuch nachgezeichnet, das erste Fol. 21b hat die späte Beischrift Quintus Curtius erhalten, das nächste Fol. 25a ist ohne Namen, die folgenden haben die Unterschriften: PLATONI. — ARISTOTELI. STAGIRITAE — ANNAEO SENECAE CORDVE. — M. TVLIO. CICER. — HOMERO SMYRNAEO. — CL. PTOLOMAEO. ALEX. — FI. BOETIO (beide auf Fol. 29b) — P. VERG. MARONI. MANTVANO. — VITORINO. FELTRINO und endlich ANAXAGORA, den wir unter den Bildern in Rom und Paris ebenso wenig wie Quintus Curtius genannt finden.

Die Gemälde zeigen ein Gemisch von flämischer Auffassung und einem dem Melozzo und dem Giovanni Santi gemeinsamen Stil, Elemente die auch in der malerischen Ausführung an einzelnen mehr gesondert, an anderen enger verquickt hervortreten Sie sind um das Jahr 1474 gemalt, und ihre Nachzeichnungen können nur in Urbino selbst entstanden sein. Kleine Abweichungen der letzteren von den ausgeführten Malereien und sonstige Eigentümlichkeiten machen es wahrscheinlich, dass auch diese Studien nach den Originalzeichnungen der Meister, nicht nach den Bildern selbst, kopiert wurden, und so werden wir wol direkt in das Atelier der Urheber, zu Giovanni Santi und Melozzo nebst Justus von Ghent oder deren Erben gewiesen.

Auf diese älteren urbinatischen Lokalmeister gehen noch andere Blätter des Skizzenbuches zurück: so die runzlige Hand auf Fol. 49a und eine andere mit Cirkel auf Fol. 12b; das Abenteuer mit dem Löwen, der einen starken Mann zu Boden geworfen und brüllend über dem Schreienden steht, während eine mächtige Dogge bellend assistiert, und ein Hirt in der Ferne ruhig sitzend kaum seine Dudelsackpfeife vom Mund absetzt.[1] Die Erfindung dieser Scene ist noch ebenso naiv wie die Darstellung des Kindermordes auf einem der allerersten Blätter; aber die Ausführung zeigt den grossen Fortschritt der nämlichen Hand, die jenen kindlichen Versuch gewagt. Als vorbereitende Skizzen mögen die Löwen bezeichnet werden, welche sich auf den Rückseiten von Fol. 47 und 48 finden. Hierher gehören ferner: ein knieender Geistlicher, der sich anbetend im Profil nach rechts wendet (Fol. 23b) und ein Alter, der in gebückter Haltung sinnend nach rechts gewendet dasitzt, während ein Genius hinter ihm Blumen über ihn ausstreut. Dies Motiv erinnert an Signorellis Engel in Orvieto, die Formgebung dagegen bereits an Perugia. Endlich pflanzt sich dieselbe Technik noch

[1] Der liegende Mann lässt sich einem Krieger auf Giovanni Santis Auferstehung Christi in Cagli vergleichen, bezeugt aber wol schon den Einfluss des Antonio Pollajuolo auf die Vorlage, die hier benutzt wird.

in andern Blättern fort, wie in einer Madonna mit dem schlafenden Kinde, in mehreren Frauenköpfen, in der Kinderschar, die mit einem Schweinchen spielt, und in dem Porträtkopf eines jungen Mannes mit Malerkappe, einmal in gerader Haltung nach links, und nochmals auf die Hand gestützt nach oben blickend (18b), mit der Aufschrift: „d vnz B.— L. paro", die Signorelli wieder nahekommt.

Dazwischen treffen wir auf kindlich behandelte Stadtansichten, Berghänge, Felsen und dergleichen landschaftliche Stücke, die oft ganz flüchtig skizziert, aber unverkennbar auf Wanderungen in der Nähe von Urbino aufs Papier geworfen wurden: wenn Urbino selbst sogar auftritt,[1] so begrüssen wir auch Motive, die uns Castel Durante und Pian de Meleto, Cagli und Fossombrone ins Gedächtnis

zurückrufen und dürften somit die bemannten Galeeren dazwischen nur auf die nächstgelegenen Hafenorte wie Fano und Pesaro beziehen können. Wer wollte sich darnach dem Gedanken verschliessen, dass die jugendliche Hand und Phantasie eines urbinatischen Künstlers viele dieser Blätter mit Versuchen gefüllt, die bald mehr, bald minder gelungen, doch einen durchgehenden Charakter zeigen, und mit den früher besprochenen Studien nach Luca Signorelli sehr wol verträglich wären!

Nun aber tritt nach der Mitte des Buches noch eine dritte Reihe von stilistisch zusammengehörigen Zeichnungen auf, nach welcher man bisher vorwiegend das Ganze beurteilt und datiert hat.

[1] Die nebenstehende Abbildung giebt das Schloss mit seinen Substruktionen und die Chorpartie des ehemaligen Domes daneben links.

Sie führt uns mit Bestimmtheit auf Perugia und den Stil der beiden Hauptmeister dieser Schule an der Scheide des 15. und 16. Jahrhunderts Bernardino Pintoricchio und Pietro Vannucci, genannt Perugino. Das Wappen der Stadt, der Greif, auf einem dieser Blätter, mag als Ortsangabe zuerst erwähnt werden. Die Richtung selbst setzt entschieden ein mit zwei Propheten auf Fol. 13b und 14b, welche noch einen älteren grossartigeren Stil Peruginos repräsentieren als jene matte Nachblüte im Cambio, bei der die letzte Kraft verbraucht ward. Auch der heilige Andreas ist ohne Frage dem Fiorenzo di Lorenzo verwandt und streift nahe an seine Apostelgestalten auf dem Altarstück der Galerie von Perugia, das neben seinem vollen Namen die Jahreszahl 1487 enthält.[1] Recht hölzern

erscheint dagegen der heilige Sebastian, den der Zeichner mit auffallender Geduld stückweise auf drei Seiten (45a, 46a, 46b) wiedergegeben hat, ein Verfahren mit dem kleinen Buche, das seine Bestimmung völlig verkennt, also einen fremden Eingriff verrät.

Ganz anders gedacht, ganz im Sinne der kleinlichen Verhältnisse, und mit der Vorliebe für hagere Körper, enge puppenhafte Gesichter und konventionelle Gebärden, welche dem Pintoricchio seit seiner Rückkehr aus Rom (1498) eigen sind, ist die Figur eines langbärtigen Greises mit Turban behandelt, der in schleppendem Gewande nach rechts schreitend den Kopf auf die andere Seite dreht (16b). Individueller belebt als man bei Pintoricchio damals erwartet ist wenigstens eine Gruppe

[1] Er findet sich in der Tat unter Fiorenzos Aposteln am Hochaltartabernakel v. S. Giov. in Laterano zu Rom.

von Köpfen, die augenscheinlich Zuschauern eines Vorgangs gehören. Auf eine Arbeit des selben Meisters müssen die zwei Reiter zurückgehen, deren einer nach rechts, der andere nach vorn gewendet ist; doch geht auch hier das Verständniss, besonders in den Köpfen, bereits über Bernardinos Leistungen hinaus (47a).

Von Fol. 48 bis ans Ende des Buches schliessen sich gleichartige Übungsblätter an, deren Herkunft letztlich ins Atelier Peruginos zurück verfolgt werden muss.[1] Eine junge Frau, die knieend nach rechts gewendet, die Hände zu irgend einer Manipulation erhebt, verrät uns, in welchem Umkreis wir die Vorbilder zu suchen haben: es ist die Frau, welche die Beschneidung Mosis vollzieht, auf einem Fresko der Cappella Sistina des Vatikans; Perugino hat es unter Beihülfe des Pinturicchio ums Jahr 1482 gemalt. Vergleicht man die vorliegende Zeichnung mit der Figur des Wandgemäldes, so wird man die naheliegende Vermutung, als hätten wir eine vorbereitende Studie des ausführenden

Meisters selbst vor uns, doch baldigst aufgeben. Die Haltung stimmt in Zufälligkeiten, die sich nur erklären, wenn man bereits die zugehörigen Figuren der Gruppe daneben hat, mit dem ausgeführten Fresko überein; die Stellung der Finger ist zu sicher, ohne jegliches Pentimento, gezeichnet; andrerseits trägt die immerhin ziemlich oberflächliche Skizze durchaus nicht den Charakter ursprünglicher Erfindung, sondern ist viel zu regelmässig, berechnet und befangen. — Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Frauenkopf auf Fol. 17b links unten; man hat gemeint, es sei die Studie zum Kopf der Ziporah, die ihren Knaben führt, eben auf diesem Fresko der Reise Mosis. Die Übereinstimmung ist auch hier in Nebensächlichem zu genau, in den feineren Qualitäten gar nicht vorhanden. So durfte man auch den Kopf daneben als den der sitzenden Frau zu äusserst rechts im Fresko bezeichnen und in den Oberen Versuche für die Krugträgerin links im selben Bilde erkennen; aber nur ganz äusserliche Beobachtung kann sich dabei beruhigen.

[1] Vgl. zum Folgenden Preuss. Jahrb. XLVII. S. 49 ff. (Januar 1881.)

Bestimmter noch als diese beiden Zeichnungen von der „Reise Mosis“ sind andere aus der „Einsetzung des Schlüsselamtes“ herzuleiten, die Perugino in einem anderen Fresko derselben Kapelle dargestellt. Der Jünger rechts vom knieenden Petrus, der die eine Hand auf seine Brust legt und mit der andern eine Schriftrolle hält, ist im Skizzenbuch ohne dieses Papier gegeben und mit Quadratnetz überzogen; desgleichen sein älterer Nachbar zur Rechten. Der nämliche Jüngling kehrt, wenig verändert von der Gegenseite genommen, auf dem nächsten Blatte wieder. Die letzte Skizze dann stellt den Jünger zu äusserst links im Fresko dar und neben ihm eine andere gleichartige Gestalt, die im Wandgemälde durch eine Porträtfigur ersetzt ward. Alle diese Umstände führen darauf hin, dass wir eine frühere Redaktion, Teile eines hernach veränderten Entwurfes für die Schlüsselübergabe vor uns haben. So würden sich auch zwei ganz analoge Figuren auf Fol. 54a als solche für die rechte Seite bestimmte, bei der Ausführung durch Porträts verdrängte Zuschauer erklären.[1] Es bliebe also nur die Alternative: diese Blätter des Skizzenbuches sind entweder die Originalentwürfe des ausführenden Meisters von 1483, oder aber spätere Reproduktionen des ursprünglichen Entwurfes, Studien eines Schülers nach dem Carton Peruginos. Die Mehrzahl ist mit Quadratnetz überzogen, man könnte meinen zur Übertragung in grösseren Mafsstab; doch wäre dies bei Blättern, die im Buche festsitzen, mindestens unbequem gewesen. Da nun allen diesen Skizzen durchaus der originäre Charakter frischer Erfindung abgeht, vielmehr eine gewisse Nachlässigkeit und Äusserlichkeit anhaftet, so erklären wir uns für die letztere der beiden Möglichkeiten, um so mehr als die nämlichen Figuren in zahlreichen Variationen auf späteren Arbeiten Peruginos, Pintoricchios, Raphaels und der ganzen perusischen Schule vorkommen. — Pietros Cartons zur „Übergabe der Schlüssel“, zur „Reise Mosis“ und zur „Taufe Christi“ waren jedenfalls neben anderen Vorbildern aus seiner fruchtbarsten Periode zum Studium seiner Schüler und zur Benutzung seiner Gehülfen im Atelier aufgestellt. Solche Übungsblätter eines Lehrlings sind auch diese Zeichnungen im venezianischen Skizzenbuch, und zwar aus einer Zeit, wo mit diesem Schulgut bereits recht mechanisch umgegangen wurde. Gleichartige Gewandfiguren dazwischen mögen aus andern Cartons des Meisters herrühren; z. B. die knieende Jungfrau, die offenbar das Kind verehrt, auf 51b, dankt ihren Ursprung vielleicht jener Darstellung der „Geburt Christi“, die Perugino an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle gemalt hatte, wo hernach ein Befehl Pauls III. dem Weltgericht Michelangelos Platz schuf, dieselbe Figur kommt auch in Peruginos Anbetung in Villa Albani von 1489 vor, — und wir hätten in dieser Skizze eine Wiederholung desselben Originals, das Pintoricchio in den neunziger Jahren in der ersten Kapelle von Sta. Maria del Popolo benutzt hat. Andere Jünger- und Frauengestalten dürften sich in gleicher Weise auf die „Findung Mosis“ zurückführen, wären diese Gemälde der Altarwand nicht ebenso dem grossen Fresko Michelangelos zum Opfer gefallen. Peruginos Schöpfungen für die Sixtinische Kapelle sind jedenfalls als die Musterleistungen zu betrachten, an denen Pintoricchio so gut wie die ganze Schule von Perugia seitdem gezehrt hat.

[1] Verwandt ist auch das Blatt in Lille, Braun 60.

* * *

II.

Auf die letztbesprochene Reihe von perugineskeu Figuren und ihre oberflächliche Indentifizierung mit den Freskomalereien in der Cappella Sistina gründet Ivan Lermolieff seinen sogenannten Beweis, dass die bei weitem grösste Zahl dieser schönen Federzeichnungen in Venedig, welche der verstorbene Professor Bossi zuerst wieder für Raphaels Eigentum erklärt hat, „keinem andern gehören als dem armen verkannten Bernardino Pinturicchio", und dass sich in dem Band, den wir das venezianische Skizzenbuch nennen, ausserdem nur „noch zwei Zeichnungen von Raphael, ein paar von Antonio del Pollajuolo nebst einigen anderen unbedeutenden aus der Peruginischen Schule" befänden.

Nun sind aber diese von Lermolieff anerkannten „paar Zeichnungen von Antonio del Pollajuolo" durchaus keine Originale dieses Meisters, sondern Wiederholungen derselben Schülerhand nach Vorlagen von dem hochberühmten Zeichner, nach denen so viel andere Zeitgenossen sich auch gebildet haben. Und wie wenig die letztgenannten Gewandstudien den Charakter von Originalentwürfen, oder auch nur von sorgfältigen Ausarbeitungen Pinturicchios nach flüchtigen Skizzen des Perugino an sich tragen, ist oben dargetan. Ebenso wenig aber wie um 1482 diese Ankleidepuppen, kann der Altersgenosse Peruginos „in viel späterer Zeit" die Nachbildungen nach Luca Signorelli gemacht haben. Die Erfindungen des Meisters von Cortona gehören, wie wir nachgewiesen, in die zweite Hälfte der neunziger Jahre, vielleicht gar an den Eingang des Cinquecento, in eine Periode also, wo Bernardino Pinturicchio ebenfalls in seiner besten Kraft und als Hofmaler Papst Alexanders VI. auf einer Höhe des Ruhmes stand, wo er wenig aufgelegt war, die Skizzen des Cortonesen nachzustudieren. Diese Blätter des venezianischen Albums zeigen ausserdem die unverkennbaren Merkmale einer ungeübten Hand, welche unmöglich einem fünfzigjährigen, vielerfahrenen und damals anerkanntermafsen routinierten Maler zugemutet werden dürfen. Von einer Beziehung Pinturicchios zu den urbinatischen Lokalmeistern, oder gar von einem Aufenthalt in Urbino und Umgegend, welche bei der zweiten Reihe von Skizzen notwendig vorausgesetzt werden mussten, wissen wir garnichts.

Indessen, es ist nicht meine Absicht, dieser Kontroverse jetzt schon näher zu treten, ehe wir eine gründlichere Charakteristik des Bernardino Pinturicchio besitzen.[1] Auch die Lösung der Skizzenbuchfrage kann nur mit gewissenhafter Berücksichtigung des gesamten hierher gehörigen, in andern Sammlungen vorhandenen Zeichnungsmaterials vollbracht werden. Eine solche genaue Verwertung der verwandten Denkmäler würde, davon bin ich fest überzeugt, durch streng methodische Arbeit

[1] Seither ist ein weiterer Beitrag dazu in meiner Schrift „Pinturicchio in Rom", Stuttgart 1882 gegeben und in Meyers Künstlerlexikon unter dem Namen „Betti" eine Zusammenfassung versucht worden.

auch über die Autorfrage eine befriedigende Entscheidung herbeiführen, die gegen leichtfertige Angriffe und das willkürliche Spiel subjektiver Kennerurteile gesichert wäre. Resultate, die auf legitimem Wege und mit anerkanntem Verfahren erbracht sind, können ja durch ein einfaches Dekret nicht kassiert werden; sondern jedermann muss sich redlich mit ihnen abfinden.

Solange jedoch diese Arbeit nicht getan ist, mag wenigstens ein Urteil berechtigt erscheinen, das aus eingehender Beschäftigung erwachsen ist. Ich vermag nur meine bereits früher ausgesprochene Überzeugung zu wiederholen, dass dies venezianische Skizzenbuch keinem andern als dem jungen Raphael von Urbino gehört haben kann.

Den Ausschlag giebt hierbei zunächst natürlich der unmittelbare Eindruck der Zeichnungen selbst. Während alle bisherigen Reproduktionen ein vielfach entstelltes Ansehen darbieten, indem sie die Abstufungen des Farbenauftrages nicht getreu wiedergeben, die Unterschiede zwischen den leichten und kräftigen Zügen verwischen, die Klarheit und Schärfe des Striches abstumpfen, übt der Anblick der Originale, obschon der Zustand ihrer Erhaltung zu wünschen übrig lässt, doch einen Reiz, der alle Zweifel überwindet, mag man auch — wie es mir erging — mit noch so skeptischen Gesinnungen gekommen sein.[1] Gleicht ihr Aussehn doch aufs Haar der Doppelzeichnung im Berliner Kupferstich-Kabinet, mit dem Entwurf zur Madonna Connestabile auf der einen und dem Entwurf zur Madonna del Duca di Terranuova auf der andern Seite.[2]

Ausserdem haben wir für einige dieser Blätter bereits früher einen so engen Zusammenhang mit unbezweifelten Gemälden und zahlreichen in anderen Sammlungen befindlichen Zeichnungen Raphaels nachgewiesen,[3] dass dadurch auch die nächstverwandten Blätter des Skizzenbuches demselben Meister zufallen. Nur auf ein Hauptstück mag hier mit allem Nachdruck hingewiesen werden: das Selbstporträt des höchstens fünfzehnjährigen Raphael in der Zeichnungssammlung zu Oxford, in dem wir doch sicher einen Maßstab dafür besitzen, was wir diesem Künstlerknaben zutrauen dürfen und müssen.[4] — Gewiss niemand wird die herrliche Studie nach einem antiken Relief anzweifeln, die auf der einen Blattseite den Kampf zweier Fussgänger gegen einen Reiter, auf der andern einen Fahnenträger nach linkshin schreitend, in nackter Schönheit darstellt, — oder die ganz verwandten Speerträger, die nach rechts einen Angriff machen, und zu der im Louvre befindlichen Darstellung eines Sturmes auf Perusia Augusta gehören, die dagegen als Kopie von Schülerhand zu gelten hat.[5]

Endlich haben wir in der Gesamtheit dieser Skizzen einen so reichhaltigen Entwickelungsgang vor uns, dass die Auswahl unter den umbrischen Malern beim Übergang des Quattrocento ins Cinquecento wahrhaftig nicht gross bleibt und die Entscheidung nicht schwer.

---

[1] Gänzlich irreführend sowol der Auswahl wie der Wiedergabe nach sind die Holzschnitte des Seemannschen Verlages zu dieser Frage.

[2] Vergl. über diese Zeichnung Lippmanns Aufsatz im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen II, 1, wo die denselben Gegenstand darstellende Federzeichnung in Lille mit Unrecht als späte Kopie verworfen wird: sie ist allerdings nur zum Teil alt und echt.

[3] Vgl. Raphael und Pinturichio in Siena, Stuttgart 1880.

[4] Ich darf mich hierfür auf das Urteil des Nestors deutscher Kunstforschung in Florenz, Karl Eduard von Liphart berufen. Man vergleiche doch den weibl. Kopf der Sammlung Malcolm (Br. 116) und den heil. Thomas in Lille.

[5] Venedig, Rahmen XXXV, 9 mit der Nadel durchstochen und auf der Rückseite nachgezogen. Vgl. ausser dem Louvreblatt auch Wien, Albertina, Braun 154.

Überblicken wir also diese Reihen von Studien einmal unter der Voraussetzung, dass sie dem jungen Raphael gehören.[1] Vielleicht wird man merken, dass sich dann alles wie von selbst in die bekannten Tatsachen seines Bildungsganges einordnet, ja, dass hier erst, an der Hand dieses Skizzenbuches eine befriedigende Einsicht in sein Werden und Wachsen, eine Vorstellung über die Hauptfaktoren gewonnen wird, die zusammenwirken und ineinandergreifen mussten, um eine solche Erscheinung hervorzubringen.

Man hat so oft das Kind Raphael in seiner Umgebung zu fassen gesucht und mit hausväterlicher Phantasie geschildert, wie ihn Papa und Mama geliebt, Ohm und Base miterzogen u. s. w. Unmittelbarer als irgendwo begegnen wir dem heranwachsenden Gesellen hier, wo er auf Spaziergängen um Urbino, auf weiteren Ausflügen in die Gebirgstäler ringsum das neue Taccuino an der Seite führt. Im frischen Eifer sind die weissen Blätter verschwenderisch mit landschaftlichen Skizzen zweifelhaften Wertes gefüllt, deren Motive in manchen seiner selbständigen Gemälde wiederkehren. Daneben könnte man sich kein Zeugnis wünschen, das charakteristischer für die Betätigung jugendlich unerfahrener Einbildungskraft spräche, als eine Scene des Kindermords, die wir unter diesen frühesten Versuchen antreffen. Unschuldig wie die Kindlein ist die Seele des Erfinders; er hat noch keine mörderische Tat gesehen, keine Krieger, die mit dem blutigen Handwerk Ernst machen, keine Mütter, die verzweifelt ihr Liebstes verteidigen. Hier wird ein Dolchstoss geführt, ein Degen gezückt; aber es fliesst kein Blut. Fantini des Herzogs von Urbino[2] spielen zur Übung eine Pantomime. Die eine der Mütter sieht dem drohenden Verderben des Säuglings in ihrem Schofse wehrlos zu, indem sie nur die Hände erhebt, wie jede junge Anfängerin auf der Bühne, die andere will wenigstens davon eilen, wird aber am Haarschopf festgehalten; ihr Bübchen verzieht eben das Gesicht zum Weinen, während eine Alte den unhöflichen Knappen mit ihrem Pantoffel ohrfeigt. Man würde die Scene nur humoristisch nehmen, wenn sich nicht trotzdem verriete, wie ernstlich die Erfindung gemeint ist, wie intensiv die knabenhafte Phantasie gearbeitet. Die naive Sinnesart der ostumbrischen Künstlergeneration mutet uns an, wie in Raphaels Heimat aus jenen Fresken des Lorenzo und Jacopo da San Severino im Kirchlein S. Giovanni Battista. Es ist Empfindung ohne Affektation, angeborene Grazie und eine köstliche Reinheit des Geschmacks in dieser instinktiven Äusserung einer Natur, welcher künstlerische Produktion zum Lebensbedürfnis gehört.

Dieser eigenen Leistung des Knaben darf wol zunächst eine Reihe von Studien angeschlossen werden, deren Vorbilder in den Arbeiten seines Vaters Giovanni Santi selbst oder im Kreise der lokalen Kunstunternehmungen zu Urbino gesucht werden müssen, die enge Zusammengehörigkeit mit dem Flamänder Jost van Ghent, wie mit Melozzo da Forli bestimmt den Stilcharakter der Schule, in welcher Raphael unbewusst seine ersten Schritte tat. Wenn wir bei dem frühen Tode des Vaters (1494) ein gut Teil dieses Einflusses auf die blosse Vererbung schieben müssen, so zeigen

[1] Zu Gunsten dieser Annahme darf für die Tradition des Skizzenbuches dann die Stelle (bei Passavant) in Anspruch genommen werden, wo Bellori als im Besitz des Carlo Maratta citiert: Un Libro di alcuni avanzi de' Studj giovanili di Raffaelle, che approvano le sue prime fatiche con un esattissima imitazione a maggior finimento terminato.

[2] Wir begegnen ihnen in der nämlichen Tracht in der Auferstehung Christi des Giov. Santi zu Cagli, auf den Galeeren im Skizzenbuch und mehrfach bei Raphael sonst.

uns diese Skizzen andrerseits, wie auch die Eindrücke der urbinatischen Kunstschätze, die Bilder, welche den erwachenden Genius umgaben, sich laut und entschieden zur Geltung bringen. Die Malereien, mit denen Herzog Federigo seine Residenz geschmückt, sind ohne Frage als Lehrmeister des Knaben mitzurechnen; es kommt nur darauf an, nicht blos Namen aufzuzählen, sondern eine Charakteristik dieser Erscheinungen als lebendigen Faktor in die Jugendzeit Raphaels einzuführen. Das Skizzenbuch lehrt uns, dass entweder im Atelier Santis, welches auf seinen Schüler Vangelista da Pian de Meleto übergegangen scheint, oder sonst an zugänglicher Stelle in Urbino mancherlei Zeichnungen zu Malereien vorhanden waren, welche von Melozzo, Giovanni Santi und Jost van Gent gemeinschaftlich ausgeführt sein müssen.

Reproduktionen solcher Vorlagen sind jene Phantasieporträts berühmter Männer, die wir oben besprochen. Einzelne sind höchst sorgfältig, nicht nur mit der Feder sondern auch mit Tusche ausgeführt, andere minder genau oder nur teilweise, einzelne gar flüchtig bis zur Karikatur,[1] wie z. B. Vittorino da Feltre. Der Zeichner ist offenbar ein Knabe, dem die Aufgabe des Kopierens mit der Zeit langweilig geworden; aber seine Hand ist bereits geschult, und, wo nur die Geduld ausreicht, schon ganz sicher in der Wiedergabe des eigentümlichen halb flämischen, halb umbro-florentinischen Stiles. Sie sind mit derselben Fertigkeit und zur selben Zeit gemacht, wie die Propheten nach einem Meister von Perugia und andere Köpfe, die von Luca Signorelli herkommen.

Die voraufgehenden Studien müssen uns den Weg weisen, wie und wo sich diese Fertigkeit ausgebildet. Luca Signorelli ist es, den wir diesen zahlreichen Blättern zufolge, als einen der ersten und einflussreichsten Lehrer des jungen Raphael aufzustellen haben, und zwar gerade in einem Lustrum, wo die Spezialforschung bis heute ziemlich ratlos gestanden ist.

Man hat ausgerechnet, dass Raphael nicht vor 1499 in das Atelier des Pietro Vannucci nach Perugia gekommen sein könne, und glaubt als einzigen bedeutenden Meister in Urbino den Timoteo della Vite zu haben, auf den aller Inhalt dieser wichtigen Jahre zurückgeführt werden müsse. Das Skizzenbuch belehrt uns eines Bessern. Das Blatt mit dem fliehenden Weibe, das ihr Kind gegen den Schergen des Herodes verteidigt, kann nur von einer knabenhaft ungeübten Hand gezeichnet sein; die Vorlage dagegen gehört dem Luca Signorelli.

Signorelli aber kam, wenn nicht schon öfter bei früherer Gelegenheit, im selben Jahre nach Urbino, in dem Raphaels Vater gestorben ist. Im Juni 1494 wird mit ihm abgemacht, er solle für die Brüderschaft von Sto. Spirito in Urbino ein Prozessionsbild malen, mit der Kreuzigung auf der einen und der Ausgiessung des heiligen Geistes auf der andern Seite. Zur Ausführung werden drei Monate bedungen. Diese Darstellungen von Signorellis Hand sind noch heute in der kleinen Kirche Sto. Spirito, wenig Schritte vom Geburtshaus Raphaels, zu sehen, und wir dürfen annehmen, dass der Meister sie zu Urbino selbst gemalt; denn von Città di Castello, wo wir Luca damals vornehmlich beschäftigt finden, würde der Transport über die hohen Gebirgspässe schwierig und kostspielig[2]

[1] Von späteren Schmierereien darin natürlich abgesehen.

[2] Die Brüderschaft von Sto. Spirito stipulierte ausdrücklich, der Meister solle sie aufstellen „omnibus suis sumptibus et expensis, excepta tela seu panno lini", die sie ihm liefern mochten. (Pungileoni, Elogio Stor. di Giov. Santi S. 77.)

gewesen sein, — eine Voraussetzung, die um so wahrscheinlicher wird, als wir sichere Belege besitzen, dass Signorelli die Kunstschätze Urbinos gekannt hat. Bei seinen Dekorationen in der Cappella di S. Brizio des Doms zu Orvieto haben ihm bei den Bildnissen berühmter Männer unverkennbar die Darstellungen in dem „Studio dei ritratti" von Urbino vorgeschwebt, eben jene Idealporträts, die auch Raphael um diese Zeit gezeichnet hat.

Andrerseits jedoch stünden einem zeitweiligen Aufenthalt Raphaels beim Luca in Città di Castello die Präsenzzeugnisse in Urbino durchaus nicht im Wege. Wie dem auch sein mag, ein direkter Verkehr mit dem Meister von Cortona, und zwar das Verhältnis eines Lernenden zu dem anerkannten Vorbilde, ist uns in dem Skizzenbuch dokumentiert.[1] Ausserdem besitzen wir ja in der Sammlung Wicar zu Lille eine Zeichnung Raphaels nach zwei Bogenschützen auf dem Martyrium des heiligen Sebastian, welches Luca Signorelli 1496 für die Kirche von S. Domenico in Città di Castello gemalt hat, eine Skizze, die durchaus die Hand eines Anfängers verrät, und in das Skizzenbuch gehörte. Von den frühzeitigen Aufträgen, die dem jungen Maler in dieser Stadt zu Teil wurden und persönliche Beziehungen vermuten lassen, ganz zu schweigen.

Genaue Betrachtung der einzelnen Studien nach Signorelli ermöglicht bald eine Sonderung zweier, nach ihrer Qualität, besonders ihrer technischen Vollendung auseinander gehender Reihen: wir haben eine ältere vor uns, in welcher wir die Härten der urbinatischen Lokalschule, die Ungeübtheit des jungen Schülers zugleich mit sorgfältiger Nachahmung des Cortonesen erkennen, und eine spätere Gruppe von weit vorgeschrittener Feinheit, wo die Nachbildung bereits in überlegte Aneignung mit selbständiger Auswahl kongenialer Elemente übergeht. Zwischen beiden Gruppen scheint bereits eine Berührung mit dem zarten Geschmack der Meister von Perugia stattgefunden zu haben, oder eine ausgesprochene Richtung des eigenen Naturells hervorgetreten. Die trefflichen Studien nach Luca führen uns in einen Gedankenkreis, welcher festdatierte Arbeiten dieses Meisters in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre umschreibt; aber keines der Blätter fordert die persönliche Gegenwart Raphaels bei diesen Malereien in Montoliveto, Siena und Orvieto; desto entschiedener dagegen setzt die Bekanntschaft mit den vorbereitenden Versuchen des Meisters vertraulichen Umgang voraus: der liebenswürdige Urbinate nimmt an dem innersten Schaffen Signorellis teil, gerade in einer Periode, welche die Vorstufe für jene höchsten Leistungen bedeutet.[2]

Zahlreiche Anregungen der Antike, stoffliche wie formelle, werden hier von einem echten Quattrocentisten verarbeitet. Eine Beschäftigung mit heidnischer und christlicher Poesie, besonders mythologischen Inhalts, eifrige Studien nach römischen Skulpturen liegen zu Grunde. Vor allem aber ist es immer die menschliche Gestalt, nackt, in Ruhe und mancherlei Bewegung, die hier verstanden, bewältigt, vollständig angeeignet werden soll. Wie weit diese Gemeinschaft gegangen sein muss, erhellt auch daraus, dass einige Rundbildchen in Orvieto, z. B. jene Herkulesarbeiten, als Variationen anderer Skizzen Signorellis zu denselben Gegenständen angesehen werden müssen, welche

[1] Ich weise mit Vergnügen auf die schätzenswerten Bemerkungen Rob. Vischers über den bedeutenden Einfluss dieses Meisters auf Raphael, in seiner Monographie über Luca Signorelli (Leipzig 1879) S. 332 ff.

[2] Man vergleiche übrigens auch die neuerdings erst bekannter gewordenen Wandmalereien Signorellis in S. Crescenziano zu Morra zwischen Città di Castello und Cortona. (phot. Alinari.)

den Studien Raphaels, hier im Buche, zum Vorbild dienten, so z. B. Herkules Kämpfe mit dem Stier,[1] mit dem nemeischen Löwen, mit dem zu Boden geworfenen Riesen.

Das Jahr 1497, in dem Signorelli dann von Città di Castello nach Montoliveto bei Chiusuri übersiedelte, um die Fresken aus dem Leben des heiligen Benedikt auszuführen, ist der früheste Termin für eine direkte Berührung Raphaels mit Perugino. Pietros Bilder in Sta. Maria nuova oder delle grazie zu Fano tragen das Datum 1497 und 1498.

Fano aber ist wenige Stunden von Urbino entfernt und bequem erreichbar; ja der Meister von Perugia wird sicher den kürzeren Weg über Città di Castello und Castel Durante gewählt haben, der unmittelbar an Urbino entlang führt, statt des weit beschwerlicheren über Gubbio und Cagli, der durch den Furlòpass kurz vor Fossombrone auf die andere Strasse mündet.

Mehr jedoch als diese äusserlichen Verhältnisse erzählen uns die Gemälde Peruginos in Fano

selbst. Es fehlen ihnen die dunkelvioletten und bräunlichen Töne, welche Perugia eigentümlich sind; das Ganze ist heller, kühler gehalten. Und die Predellenstückchen unter der thronenden Madonna, welche die Geburt Mariä, die Darstellung im Tempel, das Sposalizio, die Verkündigung vor einer langen perspektivisch verkürzten Säulenhalle und die Himmelfahrt der Jungfrau enthalten, haben mich bei jedem Besuche direkt an Raphael gemahnt. Die Ähnlichkeit einzelner Gestalten und Motive mit denen in Raphaels frühen Gemälden, besonders mit den Staffelbildchen zu seiner Krönung Mariä (im Vatikan) ist so gross, dass eine genaue Bekanntschaft mit ihnen vorausgesetzt werden muss.

Ich kann angesichts dieses sorgfältig, aber nicht fehlerfrei ausgeführten Gradino die Vermutung nicht unterdrücken, dass wir von 1497 in Fano die Verbindung Raphaels mit Perugino datiern sollten.[2]

[1] Vgl. dazu Oxford, Raph. Zeichg. 18 (Braun).

[2] Nach den Anmerkungen zum Vasari (Opere III S. 605) bewiese ein Kontrakt, in dem Perugino als Zeuge auftritt, seine Anwesenheit in Fano am 21. April 1498 (so ist offenbar statt 88 zu lesen). Im Januar 1497 ist er noch in Florenz, und wiederum im Juni 1498.

Jedenfalls müssen wir in jener Reihe feiner und feiner wiedergegebener Zeichnungen nach Signorelli ein neues Moment in der Entwicklung Raphaels konstatieren. Ein schwebender Engel mit einem Reif oder Tamburin in den Händen (Fol. 10b), ein nach links schreitender Hirt, der die Dudelsackpfeife bläst, eine wunderschöne Darstellung des Herkules, der dem nemeischen Löwen den Rachen aufreisst wie Simson,[1] sind sprechende Beispiele des Übergangs zum perusischen Geschmack. Aber die Zeichnung der nackten Teile, wie die Behandlung der Gewandfalten erinnern noch vollständig an Signorelli z. B. an die blumenstreuenden und krönenden Engel in Orvieto. Jener Greif, der uns als Wappen der Stadt, Raphaels Anwesenheit in Perugia bestätigt, ist in der nämlichen, durchaus nicht perugineskeu Handweise gezeichnet, aber schon zarter, echt umbrischer als manche Studien nach dem Cortonesen.

Hat Raphael bei Perugino die Behandlung des Bisterpinsels gelernt, und die weiche Modellierung im Sinne der verrocchioschen Schule? Sie zeigt sich zuerst auf den ebengenannten Blättern, an einem liegenden Knäblein, das sonst nichts Perugineskes hat (Fol. 21a), an einem liegenden Kinderkopf (22a), einem segnenden Jesus (24a) und an den Galeeren, die uns wieder an den Hafen von Fano erinnern.

Darnach erscheint die Reihe manierierter Kopieen nach perugineskeu Schulfiguren wie ein Rückfall in banausische Pedanterie. Ist es Perugino selbst, der den jungen, vielversprechenden Urbinaten auf diese Weise zum brauchbaren Ateliergehülfen umzustempeln sucht,[2] oder sollen wir bereits in Manier und Geist dieser Assimilationsübungen die Oberleitung des Pinturicchio erkennen? Jedenfalls nach einer Vorlage des letzteren sind jene beiden Reiter gezeichnet, deren einer nach rechts umbiegt, während der andere gradeaus vom Hintergrunde herzukommt. Noch verraten uns die Halbmonde im Geschirr, dass sie aus Bernardinos Geschichten vom Prinzen Djem in der Engelsburg

[1] Dabei muss daran erinnert werden, dass schon Perugino selbst, so eifrig wie Fiorenzo vielleicht, nach Antonio del Pollajuolo gezeichnet hatte und dem Lionardo nahe gestanden war.

[2] Hier wäre stilistisch der einzige Anknüpfungspunkt für den, der die Frage nach Raphaels Teilnahme an den Deckenmalereien des Cambio exakt untersuchen wollte. Ich habe anderweitig wiederholt auf die Unhaltbarkeit des Versuches von Crowe und Cavalcaselle hingewiesen, wie auf die Eigenart des andern Gehülfen, der an der Decke des Cambio mitgewirkt.

herrühren, oder für die Piccolominifresken in Siena bestimmt waren. Aber die flüchtige Skizze hält sich offenbar nicht genau an das Vorbild: wo er an den Kopf der Pferde kommt, fängt des jungen Künstlers selbständige Beobachtung an wie unwillkürlich hineinzuspielen; besonders der höchst lebendige und anatomisch genaue Kopf des vorderen Gaules sitzt ganz fremd an dem hölzernen Rumpfe. Hier haben wir nicht die Lehre Signorellis zu erkennen: seine Pferdeköpfe sind miserabel gegen diesen; auch nicht Peruginos bessere Einsicht: es fehlen uns Beispiele bei ihm. Vielmehr Raphaels persönliche Eigenart ist es, der Sinn für dies edelste Tier, den er aus Urbino von dem berühmten herzoglichen Marstall mitgebracht, und der ihn unter allen Umbrern auszeichnet, d. h. den grössten Maler feuriger Rosse, den diese Zeit neben Lionardo hervorgebracht, schon in seinen Anfängen verkündet. In einer Skizze zum Cartoncino des ersten Fresko der Libreria zu Siena, welche sich neben dieser Tuschzeichnung selbst in den Uffizien befindet,[1] giebt den Beleg für die spezifische Beobachtung der nämlichen Race. Vollends diesen Entwurf mit Raphaels Handschrift darauf schreibt nur der nicht dem Schöpfer der beiden heiligen George in Petersburg und im Louvre zu, dem die Grenzen des Kunstvermögens der Lokalmeister von Perugia überhaupt verschwimmen.

Ganz florentinische Freiheit atmet schon die Ausführung der Gruppen nackter Männer im Streit, die von antiken Reliefs entlehnt sein könnten, auf den beiden Seiten eines späteren Blattes von Raphaels Hand, das zu bequemem Vergleich ebenso in der Akademie in Venedig erhalten ist. Die Schwierigkeiten, welche die sienesische Marmorgruppe der Grazien dem umbrischen Meister noch bereitete (Fol. 28a), sind hier vollständig überwunden: die ganze Schönheit antiker Formgebung wird angeeignet, in den nackten Leibern der Jünglinge wie in dem herrlich bewegten Rosse. Nur ein Schritt liegt zwischen der Reiterstudie zum Cartoncino des ersten Fresko in der Dombibliothek von Siena und diesem Kampf des Reiters gegen zwei Fussgänger, und doch, welch ein Schritt! Hat

[1] Die Reiterskizze Braun No. 505 (vgl. unsere Abbildung), die fertige Komposition Br. 510.

sich an demselben antiken Vorbild zu Florenz etwa Lionardo zu seinem Kampf um die Fahne begeistert?[1]

Die Blätter am Schluss des Skizzenbuches dagegen sind die unerquicklichsten des Ganzen, und ihnen gegenüber wird man kaum mehr den Eintritt Raphaels in die perusische Künstlersippe als besonders glückliches Schicksal preisen können. Hier tritt, im Vergleich zu dem unter Signorelli

Erstrebten, allzu deutlich hervor, dass wenig frisches Leben in den Malern des Cambio keimte, dass vielmehr die ganze triebkräftige Organisation Raphaels, der sicherste Instinkt dazu gehörte, um die

[1] Vgl. übrigens die ganz im Charakter des Skizzenbuches gehaltene Nachzeichnung nach einem Kampf des Herakles mit drei Kentauren, in dem noch die Art des Antonio Pollajuolo deutlich erkennbar ist, Uffizien 494, No. 1476, die wir abbilden, und dazu die perugineske Bearbeitung der nackten Halbfigur eines Sebastian von Pollajuolo als büssender Hieronymus, daselbst 56/248 und diesen Büsser unter dem Crucifixus auf Raphaels frühem Bild aus Dudleyhouse.

fruchtbaren Elemente vergangener Tradition unter dem Wust leerer Formen und Manieren für sich auszusuchen und zu verwerten.

Zwischen den drei Hauptreihen im Skizzenbuch verstreut deuten nur ganz vereinzelte Spuren auf Florenz. Es sind etwa vier bis fünf freigebliebene Seiten, die hernach gelegentlich benutzt worden. Drei Köpfe nach Lionardo da Vinci (Fol. 33a) überraschen am meisten: oben ein kahlköpfiger Imperatorenschädel, unten zwei karikierte Alte im Profil einander gegenüber. Den oberen dieser Typen hat Raphael auf einer Zeichnung in Oxford (Br. 15) freier umgestaltet, um ihn endlich in seinem Fresko zu San Severo in Perugia (1505) als Camaldulenserheiligen auszuführen. Indessen muss gesagt werden, dass wir verwandten Köpfen auch bei Signorelli z. B. in Orvieto auf der Predigt des Antichrist unter den Zuhörern rechts, neben dem reichgekleideten Jüngling begegnen. Mehr wie Vermittelungen zwischen Lionardo und Pollajuolo (durch Signorelli) sehen die Athleten aus, die nackt und kahlköpfig fast nur in Umrissen mit starker Betonung der Muskulatur gezeichnet sind. (Fol. 39a 39b 40a 43b vgl. Lionardos Zeichnungen zur Figurenproportion.)

Direkt aus Florenz stammt natürlich die Studie nach dem roten Marsyas,[1] der aus altem Besitz der Medici in die Uffizien gekommen sein muss. Wir finden sie auf der Rückseite eines der ersten Blätter; der Charakter der Zeichnung erlaubt indess nicht bestimmt genug eine Entscheidung, ob sie unmittelbar vor dem Originale selbst entstanden ist, oder etwa nach einer solchen Aufnahme Signorellis kopiert wurde.

* * *

III.

Die Einblicke in Raphaels Jugendzeit, welche das Skizzenbuch zu Venedig eröffnet, sind so entscheidend und der herrschenden Meinung gewiss unerwartet, dass es wol ratsam erscheint, zuletzt noch einige seiner in dieser Zeit ausgeführten Gemälde vergleichender Prüfung zu unterziehen, um dem Zweifel gerecht zu werden, ob denn der soeben konstatierte Entwickelungsgang des Zeichners auch der anerkannten Laufbahn des Malers entspreche? Vielleicht ergänzt die letztere noch einige Lücken, die sich im ersteren fühlbar machen: werden doch z. B. definitive Entwürfe für Malereien kaum in einem Skizzenbüchlein von diesen Dimensionen Platz gefunden haben![2]

Vor allem fragt man uns mit Recht, wo bleibt bei dieser neuen Zusammensetzung der Einfluss des Timoteo della Vite? Passavant hat auf ihn als ersten Lehrer Raphaels hingedeutet; neuerdings hat es Lermolieff energischer wiederholt und mit einer erklecklichen Reihe von Belegen zu unterstützen versucht. Seinem Hinweis konnten wir mit Vergnügen zustimmen; sein Beweismaterial wäre zu prüfen. (Mir scheint neuerdings, es wird aus chronologischer Erwägung recht hinfällig werden.)

Die Einführung Signorellis als Hauptfaktor neben Pietro Perugino, welche nach den obigen Ergebnissen unerlässlich wurde, restringiert schon von selbst die Mitwirkung des Timoteo Viti. Da wir indessen das alte Schachtelsystem nicht acceptieren, das nur den Aufenthalt im heimatlichen

[1] Ich verdanke diese Identifizierung Herrn Konservator Dr. Ad. Bayersdorfer in München.

[2] Ich halte deshalb die Erwartung, dass in diesem Taschenbüchlein Studien zu authentischen Gemälden Raphaels enthalten sein sollten, für eine Verkennung des ganz anders gearteten Zweckes eines solchen gebundenen Buches von so kleinem Mafsstab. Man fordert zuviel, wenn man den Beweis der Ächtheit davon abhängig macht wie A. Springer.

Nest bis 1499 und das definitive Ausfliegen nach Perugia in Betracht zieht, so bleibt uns immerhin mancherlei Gelegenheit übrig zur Berücksichtigung des seit 1495 in Urbino ansässigen Meisters, der seine bestimmende Richtung zu Bologna in der Schule des Lorenzo Costa und Francesco Francia empfangen hat. Wir suchen Raphael um diese Zeit auf der ganzen Linie zwischen Urbino und Perugia; denn er hat nachweislich, solange er im Atelier Peruginos oder selbständig in Perugia, Città di Castello und Umgegend tätig war, mit Urbino in persönlichem Verkehr gestanden und sich mehrfach in der Vaterstadt aufgehalten, wie wir auch andererseits für spätere Wanderungen nach Siena, vielleicht gar nach Montoliveto bei Chiusuri, Belege genug besitzen.[1]

Die Lehrerschaft Timoteos bei dem jungen Sohn des Giovanni Santi konnte erst 1495 eintreten,[2] und hat jedenfalls nicht lange gedauert. Neben einem so energischen Meister wie Luca Signorelli vermochte eine intensiv wie extensiv so wenig ausgiebige Kraft, wie dieser Schüler des Francia, nicht aufzukommen bei Raphael.

Lermolieffs Urteil über seine Bedeutung als Künstler ist weitaus übertrieben, kein Wunder allerdings, da er ihn mit manchen fremden Federn zu schmücken weiss. Die Majolikateller im Museo Correr in Venedig, deren Zeichnungen er ihm zuschreiben möchte, sind nicht in Urbino entstanden sondern in Faenza und gehören ihrer technischen Behandlung, besonders den Farben nach, frühestens in die Zeit um 1515—25. Selbst wenn die verdächtige Jahreszahl auf einem dieser Teller die Zeichnung dazu in die neunziger Jahre des Quattrocento zurückdatiert,[3] so erkennen wir in den zugehörigen Darstellungen doch bereits eine Richtung der bolognesischen Schule, welche erst im vollen Zuge des Cinquecento möglich war und bestimmte Anregungen von der Kunstweise der venezianischen Terra ferma in sich aufgenommen hat, ja Kompositionen im Geschmack des Giorgione, des Giulio Campagnola und ähnlicher Oberitaliener arrangiert. Jedenfalls liegt dieser Ausläufer der Franciaschule, welchen die Tellerzeichnungen repräsentieren, vollständig jenseits der Richtung, die Timoteo bis 1495 in Bologna annehmen konnte; ein flüchtiger Vergleich seiner Formgebung und Gewandbehandlung auf den beglaubigten Bildern mit denen dieser siebzehn Majoliken sollte genügen, den Anachronismus klarzulegen.[4]

In demselben Bemühen zu Gunsten seines Lieblings hat sich Lermolieff auch einen wirklich tiefgreifenden Beweis für die Beziehungen Timoteos und Raphaels entgehen lassen, indem er nämlich

---

[1] Den Widersachern der „Beeinflussungstheorie" mag bei dieser Gelegenheit ein treffendes Urteil Rumohrs in Erinnerung gebracht werden, das der einseitigen Provinzialsperre gilt, mit der man die Kunstgeschichte unlängst wieder beglücken wollte: „Was sie Schule nennen, ist eigentlich nur Geburtsland; denn ob ein Künstler dieser oder jener andern Schule angehöre, wird bei ihnen nicht durch Lehre, oder Unterweisungen in technischen Dingen entschieden, sondern ganz allein durch den nackten und blofsen Taufschein. Wer diese grobe Handhabe einführt, wo man den Meistern selbst gegenüber tritt, der ist notwendig ein . . . ungelenker . . . Kopf. Den Gemälden gegenüber will und soll man sehen in welchen Stücken, in welchen Zeiten und Persönlichkeiten die verschiedenen örtlichen Schulen einander entgegenkommen, mit einander austauschen, sich gegenseitig berühren oder ganz verschmelzen." (Drey Reisen nach Italien, Leipzig 1832. 12°. S. 285.)

[2] Unterm 4. April 1495 verzeichnete Francia die Abreise seines Timoteo aus Bologna.

[3] Auf Salomos Götzendienst stehen unter dem Namen SALOMON links auf dem Sockel zwei Buchstaben wie G und I (oder L) in O? dazu die ebenso schwer lesbare 14 nebst zwei völlig blass gekommenen Ziffern; Kostüm und Architektur gehören aber durchweg dem 16. Jahrhundert an!

[4] Sie sind neuerdings von Anderson photographiert und werden überall als Ware von Faenza anerkannt.

das Gemälde Apoll und Marsyas bei Mr. Morris Moore in Rom (jetzt im Louvre) seinem Timoteo vindiciert. Betrachten wir die Zeichnung zu diesem Bilde in der venezianischen Akademie, ein Blatt, dessen unbeschreibliche Schönheit in jeder Reproduktion völlig entstellt wird,[1] so treten uns Elemente, die unzweifelhaft auf Timoteo zurückgehen, neben andern entgegen, die man gerade bei ihm durchaus nicht erwarten darf.

Rechts steht der junge Gott in aufrechter Haltung; mit der erhobenen Linken fasst er einen langen Stecken, stützt den andern Arm in die Seite und blickt mit vornehmer Überlegenheit auf den eitlen Flötenbläser gegenüber, der auf einem Stein sitzend ganz in sein Spiel vertieft ist. Neben Apoll zu seiner Rechten, ragt ein schlanker blätterloser Baumstamm empor, während sich zwischen beiden Figuren eine Flussniederung öffnet, mit einem Hügelkranz und einem Städtchen im Hintergrunde. Die Komposition zeigt den bolognesisch-ferrarischen Geschmack der Schule des Costa und Francia, den wir z. B. auf den frühen Stichen des Marc Anton ebenso antreffen; die Landschaft erinnert wol an Timoteo Viti; die Köpfe jedenfalls zeigen in ihrer kugeligen Schädelform eine Verwandtschaft mit diesem Meister, die Beachtung fordert: man vergleiche nur die heilige Magdalena in Bologna.[2] Aber die Zeichnung der beiden nackten Körper geht völlig aus Timoteos Geleisen heraus, und weist uns von der glatten, eleganten Formgebung des Francia vielmehr auf florentinische Kenntnis der Anatomie. Wenn man das Skizzenbuch geprüft hat, muss man auf das Richtige verfallen: es ist der Schüler des Luca Signorelli, den wir vor uns haben. Die Behandlung der Gelenke, der Muskulatur, die meisterhafte Beobachtung der Bewegungen, frei von jeglichem Arrangement und theatralischer Pose, in lebendiger Elasticität erfasst, sprechen deutlich genug für sich selber. Sogar die eigentümliche Form der Gliedmafsen, der Hände mit dem Spiel der Finger, der Füsse mit dem starken Ballen der grossen Zehe, verrät ihre Herkunft von dem Cortonesen, mit dem sie auch Pietro Perugino in einer Periode gegenseitiger Annäherung gemein hat, wie z. B. auf dem grossen Fresko in Sta. Maria Maddalena dei Pazzi zu Florenz (1493—96). Nicht minder charakteristisch ist die Behandlung der inneren Teile des Gesichtes und der Haare beim Apoll, wenn auch eine Vermischung der Schönheitsideale des Luca mit dem des Timoteo bei Raphael ganz natürlich erscheint.

Eine Vergleichung einerseits mit Adam und Eva und den blumenstreuenden Engeln aus dem Fresko zu Orvieto, nebst dem nackten Jüngling in der Darstellung der „letzten Tage Mosis“ in der Cappella Sistina des Vatikan, sowie andrerseits mit der genannten Magdalena in Bologna und dem heiligen Sebastian auf dem Brerabilde Timoteos muss die Abrechnung zwischen den beiden Lehrern und das Facit bei ihrem Schüler klarstellen.

Entscheidend ist endlich Wahl und Auffassung des Gegenstandes: die Erfindung dieser Scene schliesst sich unmittelbar an den mythologischen Gedankenkreis an, den wir in zahlreichen Blättern des Skizzenbuches vertreten sahen, und ist ganz im Sinne jener Darstellungen des Luca Signorelli, wie die Erziehung des Pan und ihresgleichen. Selbst der lange Stecken mahnt als unvermeidliches Requisit an seine Modelle.[3]

[1] Braun, Venedig No 146.

[2] Photogr. Alinari.

[3] Man vergleiche nur das genannte Bild im Berliner Museum (Phot. Hanfstängl).

Den letzten Zweifel an dem Eigentumsrecht Raphaels, welcher bei Beurteilung des Entwurfes in Venedig noch übrig bleiben könnte, beseitigt die Konfrontation mit dem Gemälde selbst. Bei der Ausführung in Farben hat eine Metamorphose stattgefunden, welche für unsere Einsicht in Raphaels Stilentwickelung höchst bedeutsame Resultate ergiebt. Trägt die Zeichnung den Stempel von Lucas Kenntnissen und von Timoteos Geschmack, so gewahrt man im Bilde eine Annäherung an die Ausdrucksweise der perusischen Meister. Am auffallendsten ist diese Veränderung im Kopf des jungen Gottes, der den edelsten und reinsten Typen Peruginos angeglichen ist, zartere Formen, sorgfältiger arrangiertes Lockenhaar mit einem Knoten über der Stirn bekommen, aber den Kranz abgelegt hat. Der schlanke Baumstamm ist abgehauen und nur ein Stumpf mit der Leyer Apolls erinnert noch an gleiche Staffagen auf dem Magdalenenbild Timoteos in Bologna. Zierliche Bäumchen mit dünnem Laubwerk stehen nach umbrischer Weise im Mittelplan, während Vorder- und Hintergrund mit liebevollem Detail geschmückt sind; Pinturicchios Vögel, die vom Falken verfolgt durch die Luft schiessen, nicht zu vergessen. Nur noch die Landschaft bleibt in der farbigen Ausführung der Art Timoteos näher; die beiden nackten Leiber stralen in bräunlichem Goldton, warm und lebendig, wie es nur die vollendete Technik Peruginos ermöglichte. Wie man angesichts dieser echt perugineskeu Malerei noch an Timoteo della Vite denken mag, wird wol allen unbegreiflich bleiben, denen der Unterschied zwischen Perugia und Bologna als Centralstätten zweier Kunstrichtungen aufgegangen ist.[1] Ich wenigstens kenne kein Werk, das ich neben dem bezeichneten Sposalizio so ohne Zögern Raphael zuweisen müsste als dieses trefflich erhaltene Bildchen, das von Mr. Morris Moore in den Salon carré des Louvre gewandert ist. Dass überhaupt Zweifel daran aufgekommen, erklärt sich nur aus der Vergessenheit, in welche die Werke in Città di Castello gefallen sind.[2] Man vergleiche doch nur den vortrefflich hingelagerten Adam in der Schöpfung des Weibes auf jener Kirchenfahne daselbst, die jetzt endlich in die städtische Galerie gerettet worden. Ausser der Farbe ist doch an dem herrlichen Akt nichts Perugineskes; ebensowenig an dem vornübergebeugten Schöpfer, dessen Kopf an Giovanni Santi gemahnt, während die Stellung völlig der Art Signorellis entspricht. Nur die schwebenden Engel zeugen auch in der Zeichnung für einen Durchgang durch die Schule von Perugia.[3]

Einen ähnlichen Kompromiss zwischen (bolognesisch)-urbinatischen und perugineskeu Elementen haben wir in dem verwandten Gemälde Raphaels „Der Traum des Ritters“ in der Nationalgalerie zu London, wo sich auch die Zeichnung dazu befindet. In der Mitte, unter einem Lorbeerbäumchen, schlummert in beinahe sitzender Lage, den rechten Arm auf seinen Schild lehnend, aber ohne rechte Stütze für das behelmte Haupt, ein junger Ritter, dem im Traum zwei allegorische Frauen erscheinen. Die Gestalt zu Häupten trägt Schwert und Buch, die zu Füssen ein Blumensträusschen; den Hintergrund bildet eine umbrische Gebirgslandschaft, die man am trasimenischen See suchen, oder schon nach den Aufnahmen des Skizzenbuches erwarten würde.

[1] Es ist seitdem sogar für ein Bild des Pietro Perugino selbst gehalten worden!

[2] Vgl. unsere Abbildung nach Phot. Alinari der sehr beschädigten Originale, dazu den Umrissstich bei Förster, Denkm. der ital. Malerei III, 48.

[3] Die Skizze zum Gottvater habe ich seitdem auf der Rückseite einer unbezweifelbaren Zeichnung in Oxford entdeckt. (Vgl. unten den Bericht über die Nat. Gall. in London.)

Die Zeichnung, jünglingsmässig wie sie ist, hat noch mehr vom Gepräge Timoteos als die Ausführung.[1] Die allegorische Figur zur Linken erscheint timoteisch, wie Lermolieff richtig bemerkt: die rundliche Kopfform, die Faltengebung, das kurze bis an die Knöchel reichende Gewand, entsprechen Gestalten wie jene Magdalena und eine hl. Margaretha im Besitz des Herrn Senatore Morelli zu Mailand. Auch der Kopf ihrer Rivalin zur Rechten führt auf die nämliche Kunstweise; die Haare sind ähnlich wie die der Jungfrau auf dem Verkündigungsbild in der Brera arrangiert. Aber schon das Gewand zeigt fremde Motive, die von Perugia herkommen. Im Gemälde ist diese Gestalt vollends peruginesk geworden und auch der Typus der ersteren in dem nämlichen Sinne verändert. Ihr Gewand und der Lorbeerbaum erinnern noch an Timoteo Viti; der Kopf des jungen Ritters ist bereits von N. Helbig zu dem schlafenden Wächter in Peruginos Auferstehung Christi in Beziehung gebracht werden.[2] Zeichnung und Gemälde dokumentieren uns demnach einen Übergangsprozess in Raphaels jugendlicher Kunstentwickelung, wie wir ihn nicht klarer und verständlicher erwarten können. Die frühe Skizze zum Traum des Ritters gehört neben dem vollendeten Entwurf zum Marsyasbilde zu den wichtigsten Zeugnissen, die wir ausser dem Skizzenbuch, gleichsam als nötigste Ergänzungen für das Verständnis dieser Periode besitzen.

Die liebliche Frauengestalt zur Rechten im Gemälde kündigt bereits im voraus ihre Schwestern im Sposalizio an und mag uns zu einem andern verwandten Bildchen hinüberleiten. Sie trägt einen auffallenden Schmuck: Perlenschnüre von roten Korallen sind hier um Brust und Taille geschlungen; „die drei Grazien" bei Lord Ward in Dudleyhouse[3] sind mit ähnlichen Ketten um Hals und Haar herausgeputzt, die uns an den nackten Göttinnen um so merkwürdiger vorkommen.

Zu diesem Gemälde liefert uns das venezianische Skizzenbuch nicht sowol den ausgeführten Entwurf des Ganzen, den wir als verloren betrachten müssen, als vielmehr eine vorbereitende Skizze, welche direkt vor dem Urbilde, der antiken Marmorgruppe in Siena entstand.

Die nackten Gestalten sind absichtlich in eine flache Landschaft gestellt, um den harmonischen Fluss der Linien nicht durch fremde Formationen, schroffe Felsen oder aufragende Kirchtürme, zu stören. Die Gesichter haben bei der Ausführung in Farben vollständig den Typus der gleichzeitigen Frauenköpfe von Raphaels Hand bekommen und verraten nichts mehr von der antiken Herkunft. Wenn die Figuren sogar noch etwas gedrungener scheinen als wir sonst bei ihm erwarten, so mag darin ein letzter Nachklang der Schönheitsideale Signorellis erkannt werden; ein Blick in das Skizzenbuch erklärt das.

Überhaupt müssen noch manche Elemente, die auch Raphaelkennern in den Arbeiten dieser Zeit zu schaffen machen, auf ihren Ursprung von Luca Signorelli und Timoteo della Vite zurückgeführt werden. Man denkt bisher eben nur ausschliesslich Perugino, wenns hoch kommt ein Bischen Giovanni Santi zu Anfang und vielleicht Pinturicchio am Ende (1503) zu finden; mag es erlaubt sein, wenigstens einige Ingredienzien aufzuweisen, die der Schüler Francias und der Meister von Cortona hinzugetan.

[1] Oder ist umgekehrt, von Timoteo später völlig assimiliert; denn das Bild in der Brera mit den beiden jungen Heiligen Crescentius und Vitalis neben der Madonna ist viel späteren Datums. Vitalis trägt die breiten Schuhe sog. Kuhmäuler.

[2] Zeitschrift für bildende Kunst. VIII, S. 302 ff.

[3] Jetzt in Chantilly, Sammlung Duc d'Aumale.

Am wenigsten beachtet, aber für den allgemeinen Eindruck der Werke oft sehr bedeutsam sind zahlreiche Gewandmotive, Kostüme u. dgl., die Raphael teils von Timoteo, teils von Signorelli angenommen und bis in seine florentinische Zeit, ja weiter hinaus beibehalten hat. So steht jene allegorische Figur zur Linken im Traum des Ritters nicht allein, sondern Mancherlei in der Zeichnung zum fünften Fresko der Libreria von Siena,[1] im Cartoncino zum ersten Fresko daselbst, erklärt sich nur, aber auch unmittelbar, wenn wir Gestalten von Timoteo wie die heil. Margareta[2] und S. Vitalis in Mailand, sowie das Altarbild in der Sakristei des Domes von Urbino herbeiziehen, oder andrerseits Gewänder von Signorelli mit ihren bauschigen Falten und schweren Stoffen als Vorbilder in Rechnung bringen. Aber es fragt sich stets, wie weit die Chronologie dazu berechtigt.

Darnach sind es die Köpfe mit dem runden, fast völlig halbkugeligen Schädel und dem reinen Oval des Gesichts, das in ein spitzes vorn etwas abgeplattetes Kinn ausläuft, — eine Lieblingsform Raphaels, die er auf Anregung des Timoteo, oder vielmehr nach dem durchgehenden Lokaltypus seiner Heimat, um diese Zeit ausbildet, und selbst in der ganz peruginesken Periode nur eine kurze Weile mit der Atelierschablone Vannucci's vertauscht. Überall wo keine absichtliche Nachahmung der Manier Peruginos vorliegt, — welche wir in manchen beim Meister selbst bestellten und von Gehülfen ausgeführten Arbeiten entschieden annehmen müssen, — bleibt er diesem Typus getreu. Wir können ihn beinahe in seiner Entstehung verfolgen, wenn wir auf die frühesten Zeichnungen zurückgehen; wenigstens giebt es kein besseres Mittel den Sinn für das ächt Raphaelische in dieser Jugendepoche zu schärfen als solche Vergleichung charakteristischer Beispiele, welche auch an sich höchst lehrreich ist. Man lege sich nur den Kopf des vorderen Fantino in jenem kindlichen Kindermord neben den schematisch behandelten ersten Reiter auf der florentiner Skizze zum Cartoncino der Reise des Enea Silvio; den zweiten dort neben den zweiten hier; dazu den Engel im Berliner Entwurf zur Madonna Terranuova, den Marsyas in Venedig, den Enea Silvio auf dem Cartoncino der Uffizien und den träumenden Ritter in dem Bilde der Londoner Nationalgalerie. Dann betrachte man das Portrait mit der Malerkappe im Skizzenbuch Fol. 18b, das durchaus in der Art Signorellis gehalten ist, und die beiden oberen, fein modellierten Jünglingsköpfe auf Fol. 13a, den Pagen dicht hinter Enea Silvio im Cartoncino zu Florenz, endlich Apoll auf der venezianischen Zeichnung zum Marsyasbilde, den Kaiser und Heinrich Leubing auf der Zeichnung in Casa Baldeschi zum fünften Fresko der Libreria, — ferner den schwebenden Engel mit Tamburin (Fol. 10b) und die nackten Jünglinge (Fol. 11b) dicht dahinter, und ziehe dann Beispiele

[1] Publ. in m. Raph. & Pinturicchio. Taf. VI. (nach einer Durchzeichnung im Stil des Peter Cornelius).

[2] Publ. b. Lermolieff a. a. O. S. 345 und 347.

von den Lehrern, wie Signorelli's strammen Söldling hinter dem falschen Totilas zu Montoliveto nebst dem heiligen Sebastian Timoteos aus der Verkündigung in Mailand heran.[1] Zu einer ähnlichen Vergleichung fordern die Frauenköpfe des Skizzenbuches (Fol. 17b), eine Madonna mit dem schlafenden Kinde, die Köpfe der Grazien auf dem Gemälde und auf der Skizze, die allegorischen Erscheinungen im Traum des Ritters, die Hofdamen der Eleonore von Portugal in der Zeichnung der Casa Baldeschi, sowie die Madonna Connestabile und andere Marienbilder dieser Zeit heraus.

Ausser dem Kopf sind es dann die Hände, die in ihrer allgemeinen Form und momentanen Bewegung beachtet sein wollen. Lermolieff macht mit Recht auf das breite viereckige Metacarpium mit verhältnismässig kurzen Fingern aufmerksam, das Raphael mit Timoteo Viti gemein hat. Er giebt die Hand des träumenden Ritters als Beispiel; man lege sich daneben jene spezielle Handstudie neben den Modellfiguren zu musizierenden Engeln auf einem köstlichen Blatte zu Oxford, welche für die Krönung Mariae im Vatikan bestimmt waren, ferner die Hand des Heinrich Leubing auf dem Entwurf in Casa Baldeschi zu Perugia und die des Engels mit Tamburin im Skizzenbuch. Die Hand mit dem weitabstehenden, ganz gestreckten oder leise gekrümmten kleinen Finger lässt sich ebenso von Timoteos hl. Vitalis und Margaretha zu den Oxforder Engeln, zur Krönung des hl. Nicolaus v. Tolentino in Lille, sowie zu Heinrich Leubing und zu Adam in der Erschaffung Evas auf der Kirchenfahne in Città di Castello verfolgen. Eine andere Reihe bilden: die Hand der allegorischen Figur mit dem Schwert im Traum des Ritters, die des Pagen hinter Enea Silvio im florentiner Cartoncino und andere im Skizzenbuch wie auf Gemälden Raphaels vorkommende Stellungen. Auf dem Entwurf zur Madonna Terranuova in Berlin haben wir die kleine breite fleischige Hand, die von Timoteo stammt, beim Johannisknaben, neben der grossen, langfingrigen steifgestellten, die auf Luca Signorelli zurückweist, unmittelbar neben einander. Auch die Finger der Madonna Connestabile, auf der Rückseite desselben Blattes werden durch die übermässigen Vorderglieder und breiten Nägel entstellt. Die Fingerstudie auf dem Oxforder Blatte betont in auffallender Weise die Muskelbänder zwischen den Gelenken; sie sind gleichsam unter der Haut angedeutet. Dasselbe findet sich in zahlreichen Blättern des Skizzenbuches besonders in den Reproduktionen der berühmten Männer aus dem Studio de ritratti in Urbino, sowie in den Kopieen nach Signorelli, — ein Fingerzeig, woher Raphaels Sinn für anatomische Richtigkeit erwachsen war.

Ist es doch dieses Streben nach Naturwahrheit, das man als sicheres Merkmal Raphaelischer Arbeit während der perugineskeu Periode bezeichnen muss. Selbst bei geflissentlicher Nachahmung der Gefühlsmasken, welche das Atelier Peruginos damals lieferte, erkennen wir überall den gewissenhaft erzogenen Sohn des Giovanni Santi, dem unter Signorellis Anweisung das Verständnis der menschlichen Körperformen aufgegangen war, so dass er seitdem keine Figur hinstellte ohne sich über jede Bewegung angesichts der Natur Rechenschaft zu geben. Sowol im Skizzenbuch als in anderen Zeichnungen tritt uns ein fortgesetztes Studium am nackten oder leicht bekleideten Modell, meistens von Knaben und Jünglingen entgegen. Kein Wunder, dass sich solche Nachwirkung

[1] Diese Aufforderung zur Konsequenz richtet sich besonders an die Adepten der neuesten Chiromantie und Otognostik. (Die spätere Entstehungszeit auch dieses Bildes von Timoteo Viti, wie die der Madonna mit dem geigenspielenden Engel nebst S. Crescentius und S. Vitalis dreht aber die chronologische Rechnung Lermolieffs gerade um!)

Signorellis auch in ausgeführteren Arbeiten dieser Zeit verrät. Im Anschluss an die Modellstudien zu Engeln in Oxford und zu Christus mit der Jungfrau in Lille für die Krönung Mariae, sowie an jene Figuren einer Auferstehung, ebenfalls in Oxford, dürfen wir die Knappen auf dem Staffelbildchen der „tre Re Magi" und die vorzüglich bewegte Gestalt des stabbrechenden Freiers, rechts im Sposalizio hervorheben. Zu diesen aber gehören notwendig die prächtigen Reiter auf dem Entwurf zur Reise des Enea Silvio, im Gang der Uffizien zu Florenz, und der ihnen voranschreitende Pikenträger, dessen Beine uns auf mehrere Blätter des Skizzenbuches zurückweisen. Den Letzteren haben zweifellos Vorbilder von Luca Signorelli selbst zu Grunde gelegen, und eben jene Arbeiten Raphaels für Pinturicchios Fresken in Siena, deren nahe Verwandtschaft mit dem Sposalizio in die Augen fällt, führen uns abermals direkt auf einzelne Figuren Signorellis. Ich meine jene Landsknechte auf einer Skizze Raphaels in Oxford,[1] welche für das Fresko der Dichterkrönung bestimmt waren, und ihre Genossen auf der Zeichnung in Casa Baldeschi zu Perugia, welche die Begegnung Kaiser Friedrichs III. mit Eleonora von Portugal darstellt. Die zeugungskräftigen Urbilder dieser Figuren sind Signorellis Prachtexemplare auf den Totilas-Fresken zu Montoliveto Maggiore. Wir finden sie fast alle ganz ähnlich oder in geläufigen Variationen, im selben Sinne oder von der Gegenseite wieder. Dieselben Landsknechte haben auch in dem letzten grossen Fresko in Siena, über dem Eingang der Libreria im Dom, ausgiebige Verwertung gefunden. Die Masse der Zuschauer bei der Krönung Pius III. wird von der Schweizerwache in Ordnung gehalten: eine Scene, deren Ausführung, im Gegensatz zu dem oberen, von Pinturicchio selbst gemalten Teil, die Beihülfe des Eusebio di San Giorgio erkennen lässt.[2] Wie weit die Beliebtheit und Verbreitung dieser Gestalten von Signorelli reichte, bezeugt uns auch die grosse Passion Albrecht Dürers, wo Herm. Grimm auf dem Eccehomoblatte ganz rechts am Rande einen Söldling gewahrt hat, der augenfällig genug auf Seinesgleichen in den Totilasfresken zu Montoliveto zurückweist;[3] dies ist wenigstens der nächstliegende Schluss, da Signorellis Fresko 1497 entstand und wir von der Holzschnittfolge Dürers nur das Datum der Publikation 1510 wissen.

Genug, der durchgreifende Einfluss Signorellis, den wir im Skizzenbuch vorfanden, verrät sich auch in anderweitigen Arbeiten Raphaels aus dieser Zeit mit hinreichender Bestimmtheit. Die

[1] Bei Ottley, Italian School of Design. u. Fisher, Facsimiles II, 5.

[2] Es ist wol diese Leistung, für welche Pinturicchio sich am 24. März 1506 verpflichtet dem Eusebio hundert Goldgulden zu zahlen.

[3] Nur die Beinstellung ist dem Platze gemäss verändert. Bei Signorelli haben wir übrigens bereits auf dem Wandgemälde in der Cap. Sistina zu Rom, also 1483, ganz ähnliche Gestalten zu konstatieren. Sonst vgl. die Geisselung Christi in Morra.

Verwandtschaft der Typen, wie einzelne Handgriffe und Gewohnheiten, leiteten zugleich auf frühe Unterweisung durch Timoteo Viti, jedenfalls auf wiederholte Berührung mit ihm in Urbino. Nehmen wir dazu die Tradition, welche Raphael im Atelier Peruginos und in persönlichem Verkehr mit diesem einstigen Schüler des Verrocchio sich aneignete, endlich noch jene kontraktliche oder freundschaftliche Abhängigkeit von Bernardino Pinturicchio, welche an anderer Stelle erörtert worden sind, so haben wir eine Reihe beisammen, welche die wichtigsten Elemente für Raphaels Jugendbildung enthält. Daraufhin eine sorgfältige Analyse vorzunehmen und eine offenbar, je nach den Oscillationen der eigenen Produktivität, variable Synthesis zu konstatieren, scheint die einzige adäquate Auffassung, welche dem vorliegenden Material — das wir glücklicher Weise für Raphaels Werden besitzen — gerecht zu werden vermöchte. Es würde doch jedenfalls mehr befriedigen, wenn ein organisches Gebilde aus den hier bezeichneten Elementen an die Stelle jenes unbeschreiblichen liebenswürdigen Etwas träte, das man als einziges untrügliches aber völlig subjektives Erkennungszeichen der Jugendwerke Raphaels immer noch hinstellt.

Sind wir mit den obigen Andeutungen, die ja keineswegs den Anspruch abgeschlossener Forschungsresultate erheben, nicht gänzlich auf Abwege geraten, so wird aus alledem wenigstens soviel erhellen, wie tief die Frage nach der Echtheit des Skizzenbuches in Venedig in die wichtigsten Angelegenheiten der ganzen Jugendgeschichte Raphaels eingreift, wie zahlreiche Beziehungen zwischen diesen Blättern und seinen anerkannten Arbeiten, Gemälden wie Zeichnungen, hinüber und herüber spielen. Möchte mit dem Nachweis dieser Zusammengehörigkeit nur das eine erreicht werden, das wir beantragen wollten, nämlich eine gründlichere Prüfung und methodische Umarbeitung dieses bedeutsamen Abschnitts in Raphaels Leben.[1]

[1] Mit diesem Aufsatz vgl. Crowe und Cavalcaselles Raphael, his life and works. London 1882. (Die deutsche Übersetzung 1883), und meine Recension in den Göttinger gelehrten Anzeigen, 8. August 1883, p. 1003—1012.

ITALIENISCHE MALERSCHULEN

IN DER

LONDONER NATIONALGALERIE

Die Nationalgalerie zu London hat soeben eine durchgreifende Umgestaltung erfahren, die uns wol veranlassen darf, ihre Räume wieder einmal zu durchwandern. Statt der engen dunklen Seitengänge, die bis vor kurzem links zu den englischen, rechts zu den ausländischen Gemälden führten, öffnet sich jetzt in der Mitte ein prächtiges Vestibül mit breiter Treppe, hell und festlich den Zugang zu allen Teilen gewährend. Eine Reihe von neuen Sälen ist hinzugekommen, darunter mehrere mit Oberlicht, so dass die Aufstellung des gesamten Bestandes erweitert werden konnte.[1] Vor allen Dingen aber hat man sich auch hier entschlossen, die Sammlung so genau wie möglich nach Lokalschulen zu ordnen, wie es in unseren Hauptgalerien in Deutschland, besonders in München, in Berlin, in Dresden mit glücklichstem Erfolg geschehen ist. Diese kunsthistorische Organisation vollendet eigentlich erst den monumentalen Charakter des Ganzen; denn sie giebt dem Beschauer überall das Gefühl eines innerlichen, dem Wesen der Sache entsprechenden Zusammenhangs.

Während sonst der Fachmann, der bestimmte Studien verfolgte, sich genötigt fand, hier und da herumzusuchen, und der Emsigste zuweilen, um Verwandtes vergleichen zu können, unstät hin und her lief, — mochte dem Laien, der aus dem Gewühl der Londoner Strassen nicht mit voller Gemütsruhe eintrat, wol zu Mute werden wie in den show-rooms irgend eines grossen Geschäftes, wo die Waren aus aller Herren Ländern ausgebreitet liegen. Jetzt mag man sich getrost dem Verlauf der Räume überlassen, ohne vorgefassten Zweck nur aufzunehmen, was sich darbietet: man wird überall den Anblick wolgeordneter Gruppen empfangen und muss Verständnis gewinnen für das Gemeinsame, das sie verbindet, wie für die Unterschiede, die sie trennen. Das Bewusstsein einer sichern Einheit, die auch Gegensätze umspannt, wird mehr oder minder deutlich in allen Beschauern hervorgebracht und verleiht dem Institute nach aussen die Geschlossenheit und Selbständigkeit, die wir anerkennen.

Die englische Nation besitzt nun wirklich eine Gemäldegalerie, die sich den ersten der Welt an die Seite stellen darf. Gehört sie auch nicht zu den glänzendsten, wie Florenz im Palazzo Pitti, Paris

[1] Dieser Aufsatz erschien in der Nationalzeitung, Berlin 19.—26. August 1887.

im Louvre und unser Dresden sie aufzuweisen haben, so steht sie an Vielseitigkeit des Vorhandenen, an Gediegenheit jedes einzelnen Stückes und an geschickter Auswahl des Erworbenen wol einzig da. Sie zählt deshalb zu den lehrreichsten Sammlungen, wie die Uffizien zu Florenz oder unsere Berliner Galerie, mit der sie das Schicksal teilt, erst eine moderne, verhältnismässig sehr junge Anstalt zu sein, die mit allen Schwierigkeiten des heutigen Kunsthandels zu kämpfen hat. Manche Lücken können, wenn überhaupt, nur ganz allmählich, oft nur bei zufälliger Gelegenheit ausgefüllt werden.

Kein Wunder, wenn auch die neue Anordnung dem Kundigen zu wünschen übrig lässt. Man vermag eben die Räume nicht jedesmal nach dem zeitweiligen Bestand dieser oder jener Schule zu schaffen, nicht jeder Gruppe von Meistern ihr eigenes kleines Reich im Ganzen anzuweisen, oder es gerade dorthin zu verlegen, wo man es der geschichtlichen Entwickelung gemäss am liebsten eingefügt sähe. Eins aber ist geradezu beneidenswert in dem gegenwärtigen Zustand der Londoner Galerie: die Säle sind, wenn auch nicht gerade besonders hoch, doch so gross, dass die Wände nicht von oben bis unten mit Bildern behängt zu werden brauchen; es bleibt fast überall genügender Raum ringsum, und das Auge vermag auszuruhen, sich zu neutralisieren, ehe es zum nächsten übergeht. Das ist ein ungemeiner Vorzug. Es sichert nicht allein dem Ganzen den Eindruck vornehmer Ruhe, umfassender Klarheit, sondern auch dem Einzelnen die Wirkung, die es für sich auszuüben vermag. Es fehlt in den neuen Räumen nicht an Schätzen, die wir das erste Mal begrüssen, aber auch manches lange vorhandene Stück ist erst jetzt zur vollen Geltung gelangt.

I.

Die toskanischen Meister sind es mit Recht, die den Eintretenden empfangen: den Florentinern und ihren nächsten Angehörigen hat man die ersten Säle eingeräumt, und Lionardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti und Andrea del Sarto sind die Höhepunkte, denen wir zustreben. Hier sehen wir die Vorgänger dieser Grossen beisammen, aus denen die Vollender hervorgewachsen, und ein Paar Nachfolger daneben, die das Erworbene weiter ausgebeutet. So begegnen uns Fra Filippo und Pesellino, Botticelli mit Filippino Lippi, Piero di Cosimo, Pollajuolo und Verrocchio, Lorenzo di Credi neben Lionardo da Vinci, aber auch Pontormo und Bronzino, ja Marcello Venusti neben Michelangelo. Ridolfo Ghirlandajo ist durch die grosse Kreuztragung aus dem Palast Antinori vertreten, aber wir entbehren seinen so viel bedeutenderen Vater Domenico. Auch Franciabigio fehlt nicht als Genosse des Andrea del Sarto; doch zur Vorbereitung auf diesen bietet sich nur ein kleiner Albertinelli an, während die Erwerbung eines würdigen Fra Bartolommeo noch zu hoffen bleibt. Das zweite Zimmer, an der einen Seite dieses Oberlichtsaales, enthält die Werke des Fra Angelico und Benozzo Gozzoli und einige frühe Sienesen, wie Duccio, Lorenzetti bis zu Matteo di Giovanni und Benvenuto di Siena, von denen die trefflichsten Stücke aus dem Munistero di Siena gekauft worden, und als letzter Girolamo del Pacchia, der in jener Gegend die Kunst des Fra Bartolommeo, ja der Florentinischen Madonnen Raphaels verwertet. Auf der anderen Seite bringt das dritte Zimmer noch mehrere Bilder von Fra Filippo, Botticelli, Filippino und das Reitertreffen von Paolo Ucello, während das anstossende vierte Gemach die Anfänge der Florentinischen Malerei im Trecento, ja bis auf Margaritone d'Arezzo zurückverfolgen lässt.

Wer aber den Hauptsaal der florentinischen Meister durchschreitet, gelangt im nächsten Oberlichtraum zu der umbrischen Abzweigung, wo wir aus Piero della Francesca und Melozzo da Forli und Signorelli auf der einen Seite, aus Pinturicchio und Perugino auf der andern die Kunst Raphaels erblühen sehen.

Zuvor jedoch mag es vergönnt sein, bei einzelnen, besonders interessanten Gemälden noch einen Augenblick zu verweilen. Da ist sogleich zu Anfang ein abgenommenes Fresco von Domenico Veneziano, das sich früher an einer Strassenecke in Florenz befand, eins der wenigen erhaltenen Werke dieses Meisters. Zwei Köpfe von Heiligen, die zu demselben Tabernakel gehörten, waren schon früher in der Galerie ausgestellt, das Mittelstück mit der thronenden Madonna in ganzer Figur und dem segnenden Gottvater in starker Verkürzung zu ihren Häupten, ist dann von dem Earl of Crawford and Balcarres geschenkt worden. Es ist eine majestätische Frauengestalt, mit langem Oberkörper, ganz von vorn gesehen, die mit den langen spitzen Fingern ihrer weichen Hände das Christkind, nackt und gerade stehend, auf dem Knie hält. Vor diesem Fresco, das allerdings beim Übertragen auf Leinwand etwas gelitten hat, begreift man erst, das Domenico Veneziano der Lehrer des grossen Piero della Francesca gewesen, nnd macht sich beim Anblick dieser Modellierung des Fleisches, ja dieser spiegelnden Scheiben als Heiligenscheine klar, wie viel von seinem Realismus der Meister der Perspektive und der Schattengebung bereits als Erbteil von diesem Lehrer empfangen mochte.

Zu den Lieblingsmeistern unter den Florentinern des Quattrocento gehört Sandro Botticelli, den man in mancher Beziehung hier vortrefflich kennen lernen kann. Die lagernde Venus mit den spielenden Amorinen, die sie mit Rosen überschütten, ist noch befangen und unfrei; voll eigenartiger Poesie, aber doch wol schwerlich sein Eigentum. Dann die wunderbare Darstellung der heiligen Nacht, wo in einsamer Hütte der verheissene Erlöser geboren wird, und in dem Dunkel ringsum die Engel sich umarmen, sich vor Freude küssen und den jubelnden Reigen durch die Lüfte schlingen (v. Jahre 1500). Das ist die Schwärmerseele, die sich in Dantes Dichtung vertieft. In seiner eigenen Kunst am grössten erscheint er jedoch in der Anbetung der Könige, die sicher ihm und nicht Filippino Lippi gehört, von dem hier wol nur ein Gemälde desselben Gegenstandes vorhanden ist. Dies Rundbild ist eine der reichsten Kompositionen, wo sich die Verehrung der Weisen aus dem Morgenland durch die Fülle ihres Gefolges zu einer glänzenden Huldigung gestaltet, — jener rührenden Cantate des „Gloria in excelsis“ gegenüber eine rauschende Festouverture mit dem ganzen Pomp des feierlichen Hochamts.[1] Ein Werk, das die Eindrücke seiner römischen Zeit verrät und den Fresken der Cappella Sistina, besonders der Tempelscene mit der Versuchung Christi, in deren prächtiger Entfaltung uns ebenfalls so viele Züge an Filippino[2] gemahnen, auch zeitlich nahe steht, ist dann erst das grosse Breitbild mit der Anbetung der Könige, das sich in St. Petersburg befindet. Die beiden Darstellungen desselben Gegenstandes von Sandro Botticelli in London bilden mit dem

[1] Es ist seither von Ulmann mit Recht als das Exemplar der Familie Pucci bestimmt worden.

[2] Nach diesem Wortlaut des sonst mehrfach benutzten Aufsatzes kann ich bei Ulmann, Botticelli S. 97 nur einen Lapsus memoriae annehmen. Ihm war auch aus Vorlesungen meine Überzeugung von Filippinos Anteil in der Sistina nicht unbekannt.

Kleinod der Uffizien und dem von Vasari ausdrücklich erwähnten römischen (in Petersburg) eine ausserordentlich wichtige Reihe für die Geschichte der Komposition.

Vor wenigen Jahren erst ist das umfangreichste Stück aus der Sammlung Hamilton erworben worden, von dem uns Vasari ausführlich zu erzählen weiss. Es ist eine Krönung Marias in Gegenwart aller Heiligen des Himmels, die in koncentrischen Bogenreihen geordnet, von Engeln belehrt, den Vorgang bewundern, während drunten am leeren Sarkophag, aus dem Lilien sprossen, die Apostel versammelt stehen, und das Stifterpaar, Matteo Palmieri und seine Frau, in weiter Landschaft knieen, in deren Hintergrund eine Ansicht von Florenz mit der vollendeten Domkuppel Brunelleschis sichtbar wird. Vasari berichtet, es sei für S. Piero Maggiore gemalt worden, aber bald aus der Kirche entfernt, da die Geistlichkeit Einsprache gegen die Insassen des himmlischen Amphitheaters erhob. Seitdem gilt es als wolbeglaubigtes Werk des Botticelli, und noch Crowe und Cavacaselle rühmen es als eins der „lebensvollsten und hervorragendsten seiner Gemälde". Ganz neuerdings erst hat Direktor Bode darauf aufmerksam gemacht, dass es mit einem Altarwerk in Berlin und einem Cosimo Rosselli zugeschriebenen, der National-Gallery selbst, zusammengehört und nebst anderen Stücken einem Meister zuzuweisen sei, dessen Name er noch nicht herausgefunden.[1] Ich muss dieser Ansicht beistimmen und glaube auch den Maler nennen zu können. Besonders das Altarwerk der National-Gallery, das unter Cosimo Rossellis Namen leider nicht im selben, sondern im gegenüberliegenden Seitenraum hängt, hat mich schon früher an ein nah verwandtes Bild in Empoli erinnert. Dort sehen wir in ganz ähnlichem altem Rahmen zu den Seiten einer Mittelnische, die für eine Statue des Erlösers bestimmt war, die langen schlanken Figuren Johannes des Täufers und des Apostels Andreas, und unten eine figurenreiche Predella mit dem Abendmal und den Martyrien der beiden obigen Heiligen. Die Typen, die Gewandung, wie die ganze Temperamalerei haben die grösste Übereinstimmung mit dem Altarwerke der National-Gallery, das aus Fiesole stammt. Es zeigt in der Mitte in besonderer Umrahmung statt der Nische den büssenden Hieronymus, zu den Seiten je zwei Heilige und in kleinen Figuren den knieenden Stifter Girolamo Rucellai mit seinem Sohn. Mit Hülfe dieser beiden Bilder und anderer Stücke, z. B. zwei Engeln und einer Verkündigung, die sich ebenfalls in der Collegiata zu Empoli befinden, ist die Zusammengehörigkeit mit dem sogenannten Rossi-Altar in Berlin und der grossen Krönung Marias in der National-Gallery schlagend nachzuweisen. Nun aber ist der Johannes-Altar in Empoli ein beglaubigtes Werk des Francesco Botticini, von dem wir noch andere Bilder z. B. in einer Bruderschaftskapelle in Via Romana zu Florenz besitzen. Zu den Werken Francesco Botticinis, die nur durch unmittelbaren Verkehr mit Andrea del Verrocchio erklärt werden können, rechne ich besonders das Altarwerk der Capp. Capponi im Kreuzarm von S. Spirito mit S. Monica und 12 Nonnen, wie das unter Verrocchios Namen im Saal der Toskaner ausgestellte Altarwerk in den Uffizien. Volle Verantwortlichkeit des Verrocchio selber erscheint dagegen notwendig bei dem Drei-Engel-Bilde der Akademie, das Bayersdorfer auf Verrocchio getauft hat, und bei der Geburt Christi in der Gall. zu Modena. Dies also ist der Name des Meisters, den wir suchen, und die Ähnlichkeit der Namen

[1] Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen 1886, p. 231 ff.

Botticini und Botticelli erklärt zugleich die Verwechselung beider bei Vasari. Gehört aber unserm Francesco Botticini diese ausgedehnte Krönung Marias, deren Wert durch den geringeren Namen nicht herabgesetzt werden kann, so hat dieser Künstler doch seine Geschichte gehabt und eine Entwicklung durchgemacht, die wol etwas genaueres Studium verdient. Ich will nur auf eins hinweisen: es besteht eine sehr enge und auffallende Gemeinschaft zwischen den Typen seiner Heiligen und Engel, die hier der Krönung Marias beiwohnen, und zwischen den Propheten und Sibyllen andererseits, die als eine der frühesten Folgen in der Geschichte des Kupferstiches zu Florenz eine so wichtige Rolle spielen. Spricht man die Krönung Marias, wie gewiss mit Recht noch andere Werke, dem Botticelli ab, um sie dem älteren Meister Botticini zurückzugeben, so darf auch nicht vergessen werden, welcher Einfluss dann diesem Älteren auf Botticelli beizumessen ist.

Sandros eigene Art, wenn auch kaum seine eigene Hand, glauben wir hier eher in einem reizenden kleinen Bildchen zu erkennen, das nur als unbekannter Florentiner des 15. Jahrhunderts gilt. Es stellt den Kampf zwischen Amor und Castitas dar: der junge Liebesgott, ein schlanker Florentinischer Jüngling, verfolgt mit Bogen und Pfeilen die spröde Jungfrau, die sich mit einem Schilde schützt, an dem die Geschosse zersplittern. Das fliehende Mädchen gehört noch nicht zu den allbekannten Lieblingstypen Botticellis, aber desto bestimmter offenbart die Zeichnung des jungen Gottes, der eher einem Apoll gleicht, und die Landschaft mit den kleinen Bäumchen bis in die einzelnen Blätter hinein, ja die Goldschmiedsarbeit des Schildes den Geschmack und die Eigenart Sandros selbst. Es ist ein hübsches Beispiel mehr, wie die Stoffe antiker Mythologie und daran anschliessender Gelehrsamkeit sich in der Phantasie dieses romantischen Renaissancekünstlers gestalten.

In dieselbe Kategorie reiht sich eine andere Darstellung, Apoll und Daphne, die lange verkannt, mittlerweile als ein sehr bezeichnendes Werkchen Pollajuolos gegeben wird. Daneben darf es Verwunderung erregen, dass unter den Bildern, die sonst als Pollajuolo aufgeführt sind, noch immer keine Scheidung eingetreten ist, während die allgemeine Überzeugung der besten Kenner einen Teil für Andrea del Verrocchio in Anspruch nimmt. Man hat es hier doch nicht mehr mit den wechselnen Meinungen der Kritiker, sondern mit Resultaten der Wissenschaft zu tun, mit denen gerechnet werden muss. Von Pollajuolo und zwar meines Erachtens nicht von Antonio, sondern von Piero gemalt, besitzt die National-Gallery nur noch das grosse Martyrium des heiligen Sebastian (voll. 1475).[1] Dagegen ist der Engel Raphael mit dem kleinen Tobias ein eigenhändiges Werk des

[1] Dass Piero dies Bild gemalt, bezeugt auch Francesco Albertini (1510). Die Komposition dagegen, besonders die Zeichnung der kühn verkürzten Figuren des Heiligen oben und der Schützen vorn, wird wol dem Antonio beizumessen sein, der nach seinem eigenen Zeugnis (im Briefe an Gent. Virginio Orsini) viel mit seinem jüngern Bruder zusammen gearbeitet hat. Für die Auseinandersetzung zwischen beiden Meistern darf also jedenfalls diese Kategorie brüderlicher Gemeinschaft nicht aufgegeben werden. Da Antonio 1429, Piero erst 1443 geboren ist, wird während der sechziger Jahre besonders der Anteil des Ältern überwiegen, wie z. B. am Bilde in S. Miniato. Unter den Tugenden der Mercanzia (in den Uffizien) zeigen die Prudentia und die Justitia den Charakter Antonios, Temperantia und Fides den Pieros, während Spes und Caritas in der Mitte bleiben, d. h. wol von Antonio entworfen, von Piero ausgeführt sind. Dann folgt das Londoner Bild von 1475 und die Verkündigung in Berlin, die nicht weit vor 1480 datiert werden darf, wie das Relief am Silberaltar von S. Giovanni. Von 1483 ist das bezeichnete Bild Pieros in S. Gimignano mit der Krönung Marias. Zur Unterscheidung wichtig ist auch die Herkunft von zwei verschiedenen Lehrern. Vasari nennt Andrea del Castagno als den Meister Pieros, aber die Chronologie widerspricht ihm: Castagno ist 1457 gestorben, da Piero erst 14 Jahre zählte.

Verrocchio und unter den Augen dieses Meisters entstand gewiss auch das liebliche, für die Empfindung Peruginos und das Verständnis Lionardos so ungemein wichtige Madonnenbild mit den beiden Engeln. Cavalcaselles Vorschlag, Lorenzi di Credi, den Lieblingsschüler Verrocchios, als den Autor der Malerei anzunehmen, darf immerhin bestehen bleiben; aber es muss doch als geistiges Eigentum des Meisters selber betrachtet werden und als eine Äusserung seines intimsten Wesens zur Zeit der innigsten Vertrautheit mit Lionardo.

Brauchen wir doch diese Kenntnis Verrocchios unmittelbar, wo wir uns Lionardos „Madonna della grotta" gegenüber befinden. Zwischen zackigem Felsgeklüft, wo auf feuchtem Moose die wunderreichen Alpenkräuter spriessen und durch ein zackiges Bogentor im Gestein ein kühler Luftzug von den blauen Bergen hereinströmt, hat Maria mit dem Kleinen eine Zufluchtstatt gefunden, und ein Engel macht den schützenden Gefährten und den erheiternden Gespielen, wo die Mutter allein verzagen mag. Die Malerei ist ungleich, die zarteste Vollendung der Figuren und der Vegetation erzählt, dass die Felspartie und die Ferne nur derb und obenhin dazu gemalt worden, wenn auch in dem beabsichtigten Ton.[1] Man mag den Seeleninhalt der Gruppe geniessen, ohne sich um das Beiwerk allzuviel zu kümmern.

Ohne die Kenntnis Verrocchios ist eben so wenig auszukommen, wenn wir Michelangelos Jugendwerk in diesem Saal betrachten. Das Christuskind auf dem Schofse der Maria, der kleine Johannes, der sich verehrend anschmiegt, verraten in der Körperbildung wie in der Gewandung die Herkunft von der Kunstweise dieses Meisters, der im letzten Drittel des Quattrocento als Lehrer der ganzen Florentinischen Künstlergeneration dasteht. Das zweite Gemälde Michelangelos, eben so unvollendet wie das erste, leitet dagegen zu seinen Nachfolgern über. Es ist die Bestattung Christi, wo der Leichnam an allerlei Bandagen möglichst frei in der Schwebe gehalten wird zwischen aufrechtem Sitzen und Stehen. Hinten rechts sieht man die Grabkammer im Gebirg, wohin man ihn tragen will. Gewöhnlich wird dies Werk unrichtig datiert. Lünettenbilder in der Sistina haben die nächste Verwandtschaft.

Verrocchios Gemälde, und gerade die Madonna mit dem Granatapfel und den beiden Engeln, gewähren auch die beste Vorbereitung für das Verständnis der umbrischen Schule. Im nächsten Zimmer begegnen wir nun freilich erst den Ferraresen, von Cosimo Tura bis Garofalo und Dosso; aber wir lassen dies Einschiebsel vorerst bei Seite, um den Zusammenhang zwischen Florenz und Umbrien festzuhalten.

* * *

II.

In Florenz empfing seine künstlerische Bildung der erste Maler, der in dem neuen Oberlichtsaal der Umbroflorentiner genannt werden muss. Piero della Francesca ist ein Schüler des Domenico Veneziano, dessen grossartiges Madonnenfresko wir vorhin betrachtet. Pietro, eigentlich dei Franceschi,

Wol aber passt die Beziehung zu Castagno, besonders zum Fresko des Gekreuzigten mit vier Heiligen (in S. Matteo), für Antonio del Pollajuolo, während Piero ebenso aus den frühen Werken des Baldovineti (Verkündigungsengel in dem Uffizienbilde) herausgewachsen scheint. Dies auch als Anmerkung zu Ugolino Verinis Versen.

[1] Das Bild im Louvre ist jedenfalls eine frühere Redaktion.

aus Borgo San Sepolcro im oberen Tibertal gebürtig, hat in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts von seiner Heimat bis nach Rom und auf der anderen Seite von Ancona bis Ferrara hinauf einen bedeutsamen und segensreichen Einfluss ausgeübt. Ausser Arezzo, wo seine grossen Wandmalereien erhalten sind, wüsste ich keinen Ort, wo man sich eine bessere Vorstellung von ihm bilden kann, als in der National Gallery. Keine andere Sammlung besitzt so wichtige Stücke seiner Hand. Das bedeutendste ist die Taufe Christi mit den schönen drei Engeln, die in schlichtem Gewand mit Kränzen auf dem Haupt wie die Grazien gesellt unter einem Baume stehen. Eine Anbetung der Hirten ist befangen, unfertig und stellenweise zerstört, aber wichtig als Komposition wegen seiner Verwandtschaft mit Alesso Baldovinetti. Ein drittes Bild, das best erhaltene, wird mit Unrecht seinem Schüler Fra Carnovale zugeschrieben: es ist ein heiliger Michael mit dem abgeschnittenen Kopf eines so friedlichen Riesenals in der Hand, dass wir kaum dabei an die Verkörperung des Bösen als Untier denken. Die Tafel gehörte wahrscheinlich mit einem heiligen Mönch in Casa Poldi Pezzoli in Mailand zu einem und demselben Altarwerk.

Sein Schüler wiederum ist Melozzo da Forli. Von ihm sind die beiden Gemälde aus dem Schloss von Urbino, die mit unseren Berliner Bildern zu einer Folge gehören. Diese Darstellungen der Musik und der Rhetorik, d. h. einer Prinzessin auf dem Thron und eines knieenden Verehrers zu ihren Füssen, dem sie hier ein Buch, dort eine Handorgel übergiebt, erscheinen in der Bewegung der Figuren, in der Durchmodellierung der Porträtköpfe, in der malerischen Behandlung der Stoffe und in der Lichtführung so vollendet, dass man ernstlich daran denken könnte, sie einer späteren Zeit, dem sechzehnten Jahrhundert erst zuzuweisen, wenn nicht festgestellt wäre, dass sie um 1475 gemalt sind.[1]

Mit Piero della Francesca, wie mit Melozzo hängt Luca Signorelli von Cortona zusammen. Von ihm hat die National Gallery neuerdings zwei wichtige Werke aus Casa Mancini in Città di Castello erworben. Besonders die Darbringung im Tempel ist ein charaktervolles, durch und durch würdiges Bild seiner besten Zeit, während die Geburt Christi schon einer weicheren Stilperiode angehört, wo er, der Empfindung Peruginos und dem malerischen Vortrag Ghirlandajos nachstrebend, die rauhe Grösse seiner Typen einbüsst. Daneben verdient das abgenommene Fresco aus Palazzo del Magnifico zu Siena, der Triumph der Keuschheit, kaum eines Wortes. Die Penelope am Webstul hingegen, die Pinturicchio für dasselbe Zimmer gearbeitet, gehört immer zu den anmutigeren und umfänglicheren Schöpfungen, die man in ausseritalienischen Galerien von ihm sehen kann. Wer Piero della Francesca würdigen will, muss nach Arezzo und Borgo S. Sepolcro gehen; wer Pinturicchio nicht in Rom und Siena aufgesucht, vermag nicht mitzusprechen. Eine Reihe von Truhenbildern, die uns in London unter seinem Namen vorgestellt werden, haben nichts mit ihm zu tun, und verraten auch mehr von der Schule Signorellis als von der seinen. Eine heilige Katharina mit dem knieenden Stifter gehört nur einem Gehülfen, der mit ihm im Appartamento Borgia des Vatikans die achteckigen Bilder mit den Geschichten von Isis und Osiris gemalt hat. Nur die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, das vor ihr auf der Brüstung steht, ist ein echtes Werk Pinturicchios.

[1] Vgl. Schmarsow, Melozzo da Forli 1886. p. 84ff.

Bernardino Pinturicchio ist der umbrische Maler, der am wenigsten von den Segnungen der florentinischen Kunst empfangen hat, obgleich auch er mittelbar durch seinen Lehrer Fiorenzo di Lorenzo mit der Schule des Verrocchio zusammenhängt. Die Lust zu fabulieren überwuchert bei ihm, gerade wie bei Benozzo Gozzoli, dem unermüdlichen Erzähler unter den Florentinern, und erstickt das Interesse an der Durchbildung des Einzelnen, an Vertiefung des Gehaltes und Koncentration im Aufbau.

Leider ist von Fiorenzo di Lorenzo nur ein sehr ungünstiges Beispiel seiner Fähigkeit vorhanden. Wir sähen gern an dieser Stelle ein Bild wie die schöne Verkündigung, die erst vor kurzem an die Kirche S. M. degli Angeli bei Assisi geschenkt worden, oder wie die Madonna mit dem Stieglitz in der Sammlung Castellani, die wir vor Jahren schon mit seinem Namen belegt.[1] So wird man ihn kaum für einen Zeitgenossen Peruginos halten, besonders da dieser selbst in vollem Glanz erscheint.

Auch Pietro Perugino ist ein Schüler Verrocchios gewesen, hat in Gemeinschaft mit Lionardo den ernsten Bestrebungen des Meisters obgelegen und dieser Verbindung dankt er sicher sein bestes Können. Sein glücklicher, wenn auch etwas leerer Schönheitssinn befähigt ihn, manches zum geniessbaren Ausdruck zu bringen, was dem meist überlegenen Lionardo selbst, der tiefer greift, nie voll und rein gelingen will. Das kleine Madonnenbild mit dem stehenden Christkind und der Halbfigur des Johannes gehört zu den anmutigsten Überresten seiner ersten Meisterschaft. Die helle Temperafarbe, die er später mit einer vollendeten Öltechnik in warmem bräunlichen Grundton vertauscht, lässt wol keine Wahl übrig: es muss ungefähr um die Zeit seines ersten erhaltenen Frescobildes in der Cappella Sistina entstanden sein, mit dessen Frauentypen und Kindern auch diese hier übereinstimmen.[2] Kein anderes Werk in öffentlichen Galerien kann sich dagegen an saftiger Fülle der Farben wie an liebenswürdiger Zartheit des Ausdruckes der dreiteiligen Altartafel vergleichen, die aus der Certosa von Pavia in die Londoner Sammlung gekommen ist. In der Mitte Maria, die verehrend vor dem Kinde kniet, daneben der Erzengel Raphael mit seinem Schützling Tobias, sind Verkörperungen eines kindlichen Glaubens, die wir heute noch nachzuempfinden vermögen. Aber der Erzengel Michael zeigt in all seinem zierlichen Putz, woran es fehlt: es ist ein süsslicher Knabe, ohne Charakter; nichts von dem Schwung eines überirdischen Streiters, nicht einmal die Kraft des Mannes, ohne die wir uns den Sieger nicht vorstellen können. Das ist bezeichnend. Das Gemälde entstand zu einer Zeit, wo alle anderen Künstler Italiens wie er an einer zaghaften Verkleinerung des Stiles kranken, während in demselben Jahre die Heroen des Cinquecento, Michelangelo seine Pietà und Lionardo sein Abendmal vollenden.

In Peruginos letzte Periode, schon in den vollen Zug des sechzehnten Jahrhunderts fällt das dritte Bild von seiner Hand, das uns hier gezeigt wird: eine stehende Madonna, über deren Haupt

[1] Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen 1884. S. 221. Diese Taufe wiederholt auch Bode in seinen Bildhauern der ital. Renaissance 1887 pag. 123. Über das Verhältnis des Fiorenzo di Lorenzo zu Verrochio vgl. bereits Schmarsow, Pinturicchio in Rom 1882 p. 4 ff.

[2] Vgl. m. Aufsatz, das Abendmal von S. Onofrio, Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen 1884. p. 227 und das Kapitel über die Capp. Sistina im Melozzo da Forli. p. 214 ff.

zwei Engel eine Krone halten, mit den Heiligen Hieronymus und Franciscus. Die Gestalten sind wieder grösser gewollt, aber konventionell in der Haltung und leer im Ausdruck, ja trotz der prächtigen Farbe fast widerwärtig durch die Manier. Es ist hart, dem Lebenden ins Gesicht zu sagen, dass er sich überlebt hat; aber Michelangelo tat es, und die Geschichte hat sein Urteil über Perugino bestätigt. Sie begegnet auf Schritt und Tritt solchen Erscheinungen; aber es gehört ein klarer Kopf dazu, das selber einzusehen, und mehr als ein klarer Kopf, darnach zu handeln.

Raphaels ganze reiche Tätigkeit in Rom stand vor den Augen der Welt, und sein alter Lehrer malte noch immer dieselben Bilder in Perugia fort. In Florenz waren sie doch unmöglich geworden; aber Umbrien hat eine zahlreiche Generation von Nachfolgern hervorgebracht, die lange nicht darüber hinauskamen. Nur ein paar Bemerkungen über diese Schulgenossen Raphaels, ehe wir zu ihm selber kommen.

Die National Gallery hat neuerdings ein sehr wichtiges kleines Bild erworben, das eine alte Streitfrage wieder anfacht. Es ist eine Madonna mit Kind von Ingegno, bezeichnet mit A. A. P. d. h. Andreas Aloysii pinxit. Es ist unzweifelhaft der urkundlich in Assisi nachgewiesene Gehülfe Peruginos, den Crowe und Cavalcaselle dadurch zu beseitigen dachten, dass sie ihn für identisch mit Fiorenzo di Lorenzo erklärten. Während ein anderes Bildchen, das hier früher schon dem Ingegno beigelegt ward (No. 702), nichts ist als das jämmerliche Machwerk eines hölzernen Pinturicchioschülers, der eine Komposition Fiorenzos in kleinlicher Formensprache wiederholt, mit roten Nasen, Wangen und Knien, wie sie den Geschmack irgend eines umbrischen Dorfes erfreuen mochten, haben wir in dieser neu erworbenen Madonna (No. 1220) in der Tat einen Ateliergenossen Peruginos selbst vor uns, der dem Meister nahe zu kommen verspricht und in anderen Stücken ihm vielleicht so nahe gekommen ist, dass die Scheidung schwer fiel. Hier ist er noch nicht so weit: er ist härter und fester in den Formen, manierierter in der Faltengebung, bräunlich im Ton, aber ohne die Wärme Peruginos, und ohne Sinn für Luft und Licht in der landschaftlichen Ferne. Dies Stück muss den Ausgangspunkt für weitere Verfolgung bilden: ich glaube darnach z. B., dass ihm eine Reihe von anfangs bestechenden, aber eigentlich leblosen Zeichnungen gehört, die auf graugrundiertem Papier sorgfältig getuscht und weiss gehöht, eine sehr saubere Technik verraten. Sie gehen in den Sammlungen unter Peruginos oder Pinturicchios Namen.

Ein anderer Gehülfe Giannicola Manni ist durch eine Verkündigung vertreten, während die Windsorsammlung mehrere Zeichnungen zu einem Gebet auf dem Ölberge von seiner Hand besitzt. Diese Scene ist dann wieder der Gegenstand eines Gemäldes der National Gallery von Giovanni Lo Spagna, den man so lange mit Raphael selbst verwechselt hat. Ein anderes Bild, das mit einem Fragezeichen unter seinem Namen ausgestellt ist, hat garnichts mit ihm gemein. Diese Glorie der Jungfrau mit musicierenden Englein ist von Bertucci da Faenza gemalt, wie ein Vergleich mit dem bezeichneten Madonnenbild seiner Vaterstadt ausser Zweifel stellt. Dagegen stammt eine breite Tafel mit Christus und Thomas in Gegenwart des Antonius von Padua und eines knieenden Stifters, welche als umbrische Schule des sechzehnten Jahrhunderts gegeben wird, wol aus Città di Castello und rührt von Francesco Thifernate her, einem Peruginoschüler, der in seinen dürftigen Gestalten doch die Bewegung des Luca Signorelli und in der Stifterfigur die Kenntnis des Giovanni Santi verrät.

Nach alledem ist es lehrreich, neben Raphael auch eine Madonna dieses seines Vaters zu sehen und erinnert zu werden, dass die Lehre eines Piero della Francesca und eines Melozzo da Forlì droben in Urbino eine Stätte gefunden und von dem Vater des Malers gepflegt wurde, der alle diese Bestrebungen des umbrischen Gebietes aufs glücklichste vereinigen sollte, nachdem er abermals aus dem frischen Born florentinischer Kunst geschöpft.

„Der Traum des Ritters“ ist eine kleine Perle aus Raphaels Jugendzeit. S. Michael und S. Georg in Paris, die drei Grazien, die neuerdings aus Dudleyhouse verkauft worden, und das lang umstrittene Kleinod „Apoll und Marsyas“ im Louvre, bis zum Heiligen Georg in St. Petersburg gehören in diese Reihe. Sie haben alle etwas Kindliches, Märchenhaftes; sie atmen in der Reinheit der Empfindung und der emailartigen Farbenfrische die klare Gebirgsluft seiner Heimat und einen Hauch romantischer Poesie, der die Dichtung seines Vaters erfüllt. Die ganze Auffassung, das Verhältnis der Figuren zum Schauplatz, die Lockerheit der Komposition u. s. w. müssen für alle diejenigen befremdend bleiben, die das Bild in Città di Castello nicht kennen. Die kleine Kirchenfahne mit der Dreieinigkeit nebst S. Sebastian und S. Rochus auf der einen Seite, und der Erschaffung Evas in Gegenwart zweier Engel auf der andern, ist das erklärende Mittelglied, das die verschiedenen Einflüsse, die hier zusammenwirken mussten, am deutlichsten aufweist. Ganz leichtfertiger Weise hat man dies Werk anzweifeln wollen. Ich bin in der glücklichen Lage, die Echtheit beweisen zu können. Eine Federzeichnung in Oxford mit Madonnen und Kindern, die keinem Kritiker einfallen wird zu beanstanden, enthält auf der Rückseite in schwarzer Kreide die Gewandfigur eines sich niederbeugenden Mannes. Sie ist ganz in der Technik ausgeführt wie die Studien zum Altar des heiligen Nicolaus von Tolentino, und diese Figur ist, was Robinson entgangen, der Gottvater in der Erschaffung Evas. Doch das nebenbei! Auch hier in London haben wir die Federzeichnung zur ganzen Komposition neben dem Bilde vor uns. Man könnte sich denken, Raphael habe eine Scene aus dem Gedicht seines Vaters illustriert, so fühlbar begegnet sich diese Vorstellung mit den allegorischen Erfindungen des Giovanni Santi. Ein junger Ritter in neuer Rüstung ist am Scheidewege unter einem Lorbeerbaum vom Schlaf befallen; da erscheinen ihm zwei edle Frauen, dass er zwischen ihnen wähle. Die eine ist bescheiden gekleidet, wie eine Magd; aber sie hält ein Buch und ein Schwert in der Hand. Die andere ist lockend mit allem Zierrat, schillernden Stoffen und Perlengeschmeide angetan und bietet ihm eine Blume als Zeichen ihrer Gunst. Der Knabe sieht so fromm aus, dass wir nicht zweifeln, wem er folgen wird.

Von dem grossen Altarbilde der Madonna Ansidei ist vielfach die Rede gewesen, als es vor kurzem für unerhörtes Geld aus Blenheim in die National Gallery wanderte. Es ist immer ein glänzendes Beispiel umbrischer Kirchengemälde und steht hier inmitten der vorbereitenden Erscheinungen vollkommen an seinem Platze. Aber einen rechten Begriff von der Kunst Raphaels kann es nicht geben, weil es einer Übergangsperiode angehört, wo er noch mit sich selbst nicht einig war. Es ist jedoch als Kunstwerk viel besser, als sein Ruf sich neuerdings bei uns gewendet hat. Wer diese Arbeit aus Raphaels Eigentum streicht, treibt Bilderkritik nach Kupferstichen. Es ist in der Farbe viel harmonischer, als die Grablegung im Palazzo Borghese und stellt die sogenannte Regia di Napoli, die jetzt im Saal der Teppichkartons im South Kensington Museum zu sehen ist,

diesen „Raphael d'une million“ vollständig in Schatten. Als Jahreszahl vermag ich höchsens MDVI zu lesen, worin die I durch die Falte des Gewandsaumes gebrochen wird. Jedenfalls ist zwischen Beginn und Vollendung des Gemäldes ein merklicher Zeitraum hingegangen, in dem die Kunst des jungen Meisters selbst energische Fortschritte machte. Der alte würdige Bischof Nicolaus erzählt von der Gemeinschaft mit Alfani und Ridolfo Ghirlandajo, während Johannes der Täufer in der Wendung des Kopfes und der Wahl einer schwierigen Verkürzung ganz offen an die Heilige Katharina erinnert, d. h. an ein Bild, das anerkanntermafsen in der letzten florentinischen Zeit entstand. Die Halbfigur der begeisterten Jungfrau hängt dicht daneben zur Vergleichung.

Das letzte Bild von Raphaels Hand in dieser Galerie wäre dann (von Repliken oder Kopien wollen wir absehen) die Heilige Familie aus dem Hause Aldobrandini. Leider hat diese wunderliebliche Schöpfung aus der römischen Zeit so stark durch Abreibung gelitten, dass der Genuss, wenn auch einseitig, doch ungestört und reiner aus Brauns vortrefflicher Photographie gewonnen wird. Da sie bei uns verhältnismässig wenig verbreitet ist, mag sie den Lesern besonders empfohlen sein.

* * *

III.

Der Oberlichtsaal der umbro-florentinischen Schule stösst unmittelbar an den früher schon vorhandenen, in dem jetzt, statt des bunten Gemisches aus allen Teilen Italiens, die Schule Venedigs allein prangt. Aber welch ein Sprung, wird mancher denken, von Umbrien nach Venedig. Und doch ist dieser Übergang höchst lehrreich. — Ja, giebt es denn wirklich einen Übergang zwischen Raphael und Tizian? Oder zwischen den Älteren gar, zwischen Perugino und Giambellin, auch nur irgend welche nähere Beziehung? Mehr als eine, lautet die Antwort. Wol möglich, dass auch dem kundigen Beschauer die Übereinstimmung zuerst wenig einleuchtet, da die Unterschiede so glänzend in die Augen fallen. Doch drängt sich uns eine Fülle von Gesichtspunkten zur Vergleichung auf, wenn wir ruhig den Weg verfolgen, den wir eingeschlagen. — Und wie bisher vom Früheren zum Späteren, von den Keimen zur Blüte fortschreitend, haben wir im Sinn, die Verbindung sogar enger zu schlingen, als sonst geschehen.

Kunsthistorische Finessen vorzubringen, ist nicht unsere Absicht. So wollen wir auch bei dem kleinen Bildchen des Vittore Pisano, das uns die Anfänge realistischer Naturbeobachtung mitten aus gotischen Stilgewohnheiten heraus so liebenswürdig darstellt, garnicht daran erinnern, dass dieser Pisanello ein dankbarer Schüler des umbrischen Meisters Gentile da Fabriano gewesen, mit dem auch Jacopo Bellini nach Florenz ging. Aber gegenüber diesem Bildchen, das aus Ferrara stammt und dort seine Früchte getragen hat, hängt Antonello da Messina, der Maler, den wir als Einführer der flandrischen Öltechnik aus dem Atelier van Eycks, als Begründer der venezianischen Farbenkunst zu betrachten pflegen. Eine längliche Tafel zeigt auf schmaler Grundlinie den Gekreuzigten und die Seinen. Unten am Boden kauern im Schmerz Maria und Johannes einander gegenüber, und hoch oben hängt der Erlöser am Holze, während zwischen ihm und seinen Lieben ein weiter Ausblick auf Stadt und Land und doch eine Öde klafft. Es ist dieselbe Stimmung erreicht, die der alte Ghiberti in seiner Kreuzigung am Baptisterium zu Florenz so meisterhaft hervorbringt. Es liegt in der

räumlichen Anordnung weit mehr als im Ausdruck der Gesichtszüge, in dem starken Auseinanderweichen der innerlich so eng verbundenen Wesen, und gerade dadurch mutet mich dieses Bild Antonellos so germanisch an, als hätte die Empfindungsweise eines Niederländers mächtig auf diesen Süditaliener eingewirkt, wie etwa die Martin Schongauers auf Pietro Perugino. Die Überschau über die örtliche Umgebung, so von oben her, kommt hinzu. Und obgleich man sagen muss, dass gerade dieses Werk wieder eine Schule für Italiener geworden, und zwar besonders in Ferrara, überwiegt doch der Nachklang niederländischer Eindrücke ganz eigentümlich. — Wie aber steht es mit dem Christuskopf, den wir daneben erblicken? Nur das Haupt bis an die Schultern wird uns gezeigt und die lehrend erhobene Rechte; wie durch eine Fensteröffnung hereinschauend sehen wir das Antlitz ganz von vorn; die schlichten Haare, in der Mitte gescheitelt, fallen zu beiden Seiten herab; die Augen stehen mehr träumerisch als eindringlich völlig gerade. Auch da gewiss eine erkleckliche Summe nordischer Auffassung; dazu die Zeichnung der Hände, der bräunliche Gesamtton der Ölfarbe. Dennoch hat der Mann, der diesen Christustypus darstellt, auch den Einfluss eines Landsmannes erfahren, den man bisher allzuwenig mit ihm in Beziehung gedacht hat. Ich meine Piero della Francesca, das Haupt der Umbroflorentiner, die wir soeben verlassen. Ein Bild seines Schülers Melozzo, auch ein Christuskopf in Città di Castello, wäre vielleicht am besten geeignet, diese Verbindung darzutun, wenn nicht die spätere Eigenart der Porträts von Antonello eine Berührung mit dem römischen Hofmaler Sixtus IV. schon ausser Zweifel stellte. Die geradestehenden Augenachsen bei Melozzo da Forli und Giovanni Santi haben ja früher schon Beachtung gefunden.

Bei dem dritten Bilde, das hier den Namen des venezianisch gewordenen Messinesen trägt, geraten wir gar auf römische Erinnerungen selbst. Es ist das Porträt eines Mannes in mittleren Jahren, das vor kurzem erst in Rom erworben ward. Aus der Umgegend Roms kam es auch zum Vorschein: ich sah es, ehe die gekrümmte Holztafel geplättet und neu gefirnisst ward. Die Taufe auf den Namen Antonellos rührt von sehr kompetenter Seite her, ward von der Galeriedirektion zweifellos gebilligt und gewiss von den meisten Fachgenossen. Dennoch mahnt mich das Wiedersehen in England mit diesem Antonello an umbro-florentinische Meisterstücke auf den Fresken der Sixtinischen Kapelle. Die Anordnung dieser Büste, die sprechendere oder, sagen wir, mehr durchempfundene Wendung zur Dreiviertelsicht, der sinnigere Blick des Auges haben einen dem Antonello fremden Charakter, der gerade den Umbrern eigen ist. Und nun vergleiche man die packenden Porträts, die Perugino auf seinem letzten Fresko in der Sixtinischen Kapelle nach lebenden Kunstgenossen in die Darstellung des Schlüsselamtes hineingestellt hat. Da sind die Gegenstücke, die zugleich die Entstehungszeit dieser Arbeit in London bestimmen. — Bin ich mit einer ketzerischen Anwandlung zur Wiedertäuferei, die mich angesichts dieses Kopfes fortgerissen hat, im Irrtum, so giebt es wol keinen stärkeren Beweis für den Zusammenhang zwischen Antonello und diesen Umbrern in Rom, dessen Erkenntnis manches Rätsel löst, das unserem Verständnis des wandernden Sizilianers im Wege stand. Das ist Anlass genug, die neue Anordnung willkommen zu heissen, dass hier Umbrien und Venedig nur durch eine Tür getrennt sind, während sich sonst Berge zwischen ihnen aufrichten. Wir vergessen in unserer Geschichte der Malerei so leicht das Adriameer, das eine grosse Verkehrsstrasse, die Lunge zum Ein- und Ausatmen für die Lagunenstadt war, und längs der

Küste von Ravenna bis Ancona und weiter den Austausch mit den Marken, wohin sich die Wege Umbriens öffnen, ganz natürlich machte.

Auch sonst sind die Beziehungen venezianischer Künstler zu denen der umbro-florentinischen Schule zahlreich genug. Die Verwandtschaft zwischen dem Schönheitsideal Giovanni Bellinis und dem des Melozzo da Forli ist aufgewiesen worden.[1] Die Farbenpracht Peruginos in seiner Glanzperiode hat nur in der Stadt des heiligen Marcus ihresgleichen. Ein lebendiger Zwischenträger war Piero della Francesca und sein Freund der Mathematiker und Lehrer der Perspektive Luca Pacioli.

Einen Fachgenossen dieses Mannes, den er selbst wegen seines perspektivischen Zeichnens rühmt, zeigt uns ein vortreffliches Bild des Gentile Bellini, das ebenfalls zu den neuesten Erwerbungen gehört. Es ist das Brustbild eines greisen Denkers mit dem Zirkel in der Hand: der Mathematiker Girolamo Malatini, in schwarzem Kleid und schwarzer Kappe über dem silbernen Haar und den bleichen Zügen, aus denen die scharfblickenden Augen ernst und energisch hervorleuchten. Die dünne, fast trockene Farbengebung stimmt vortrefflich zu dem verstandesmässigen, beinah asketischen Charakter. Das Bild hing besser unten in dem Durchgangsraum zur Rotunde; so hoch in dem Oberlichtsaal kommt es nicht voll zur Geltung.

Es ist unzweifelhaft ein Hauptstück zur Kenntnis des älteren Gentile, der in unseren Galerien so selten vorkommt. Der jüngere Giovanni Bellini ist dagegen — wenn auch manches, was unter seinem Namen geht, nur von Laien noch als solches hingenommen wird — durch mehrere sehr bezeichnende Stücke vertreten. Auf seine grossen leuchtenden Altarwerke müssen wir schon zu Gunsten seiner Vaterstadt verzichten. Nur eine kleinere Madonna mit dem Kind giebt auch hier eine Ahnung der stralenden Herrlichkeit. Das Bildnis des alten Dogen Leonardo Loredano ist so wundervoll in der Farbe und so charakteristisch in der Auffassung, dass der Heilige daneben, S. Petrus Martyr, trotz aller Feinheiten nicht recht aufkommen kann, während ein ähnlicher Kopf, S. Dominicus, im South Kensington Museum, obgleich als Malerei viel einfacher, auch an ungünstiger Stelle ergreifend wirkt. Ganz eigentümlich ist das Breitbild, Christi Gebet im Garten Gethsemane, das uns in weiter, nackter Hügellandschaft den Heiland einsam knieend zeigt, während seine drei Jünger schlafen, und in der Ferne schon der Verräter mit den Kriegsknechten sichtbar wird. Die kahlen Felsen und der rote Abendschein am Himmel geben dem angstvollen Ringen im Gebet einen Ausdruck, wie er nur dem echten Maler beifallen konnte. Die Komposition selbst findet eigentlich nur Verständnis, im historischen Sinne, wenn wir das Skizzenbuch, das Gentile und Giovannis Vater, Jacopo Bellini gehört hat, im British Museum betrachten. Dort sind mehrere solcher Scenen mit derselben Weiträumigkeit behandelt. Der Hinweis auf Mantegna, den man gewöhnlich bringt, genügt eben nicht. Ja dieser Hinweis sollte umgekehrt erfolgen, d. h. Bellini als Quelle malerischer Anregung auf Mantegna genannt werden, zu seiner Zeit.

Sonst allerdings wird man sich gerade bei diesem Bilde Giovanni Bellinis veranlasst fühlen, einen Blick in das anstossende Gemach zu werfen, gegen die Tribuna zu, wo die paduanische Schule und die älteren Venezianer aufgestellt sind. Die Engländer lieben diese Richtung besonders und so

[1] Schmarsow, Melozzo da Forli p. 128. 173. 318.

ist ein grosser Reichtum an solchen Gemälden hier zusammengekommen. Da glänzt vor allen Mantegna nicht nur mit einem trefflichen Kirchenbild von hellster und doch für ihn äusserst geschmackvoller Färbung, sondern auch mit einer Reihe mehr oder minder einfarbiger Werke, die man fast als kolorierte Zeichnungen ansprechen möchte. Da ist auch sein Schulgenosse, der zurückgebliebene Gregorio Schiavone mit zwei Bildern, einer kleinen Madonna und einer vielteiligen Altartafel, nach welchen wol festzustellen wäre, welchen Anteil er unter den Leuten des Francesco Squarcione an der Ausmalung der berühmten Kapelle der Eremitani genommen, wo wir den schnellen Aufstieg Mantegnas zur Meisterschaft bewundern. Ausser diesen beiden Schülern des alten Ricamatore wirkte dort auch Niccolo Pizzolo, den wir so schwer zu fassen vermögen. Deshalb sei hier die Zwischenbemerkung gestattet, dass ich glaube, in England eine Zeichnung und ein Gemälde nachweisen zu können, die begreiflicherweise bisher als Mantegna gelten. Ich meine die Anbetung der Hirten bei J. Boughton Knight, Esq., die 1882 in Burlington House ausgestellt, dann in einem Holzschnitt im „Magazine of Art" abgebildet wurde, und eine Zeichnung zu den Hirten in diesem Gemälde, die sich in der Sammlung der Königin zu Windsor befindet. Beide zeigen uns einen derber angelegten Künstler, der bei einfacheren Mitteln doch entschieden naturalistischer gesonnen ist, als Mantegna selbst. Das nämliche Bild bestätigt, wenn ich mich recht erinnere, auch die Zuweisung einer Zeichnung in den Uffizien: die knieende Madonna vor dem Kinde darstellend.

Da sind ferner die alten Vivarini von Venedig, Antonio mit zwei einzelnen Heiligenfiguren, Bartolommeo mit einem vorzüglichen Madonnenbild, und ein Stilverwandter des dritten Vivarini, Aluise, nämlich Marco Marziale mit zwei sehr verschiedenen Leistungen. Sie alle werden jedoch überragt von dem bevorzugten Liebling der Engländer, der sogar unter den heutigen Künstlern seltsam genug Schule macht: Carlo Crivelli, ein Schüler des Antonio und Genosse des Bartolommeo Vivarini. Nicht weniger als acht Werke seiner Hand sind hier vereinigt, von dem grössten, figurreichen Tabernakel in altertümlichem gotischen Aufbau bis zum kleinen Predellenstück, und jedes zeigt ihn, trotz mancher Verzerrung, charaktervoll in seiner leidenschaftlichen Energie. Diese Vivarini und vornehmlich Crivelli haben den ersten Import venezianischer Malereien in das Küstengebiet der Adria geliefert. Überall in den Marken begegnen sich ihre Erzeugnisse mit denen Umbriens, und es ist kein Wunder, wenn Leute wie Niccolo (Alunno) aus Fuligno und Lorenzo II. da San Severino, von dem eine Verlobung S. Catharinas im vorigen Saal hängt, den Einfluss dieser Kunstweise deutlich offenbaren. Am stärksten ist dies im Gebiet von Ferrara bis Bologna der Fall, wo die Tätigkeit des Piero della Francesca fast überwuchert wird durch diese paduanisch geschulten Venezianer. Bartolommeo Vivarini und Carlo Crivelli finden ihre unmittelbaren Nachfolger oder ihre nächsten Gesinnungsgenossen in Marco Zoppo, Cosimo Tura und anderen Altferraresen, so dass wir nicht umhin können, von ihrem Standort in der National Gallery zu dem Zimmer der ferrarisch-bolognesischen Meister, das wir vorhin zwischen Florenz und Umbrien ausgelassen, nun absichtsvoll zurückzukehren. Denn auch dort begegnen sich umbroflorentinische Elemente, wie der Name Piero della Francesca sagt, mit paduanisch-venezianischen. Die strenge Zeichnung und leidenschaftliche Energie der Squarcioneschüler wird gründlich durchgemacht, ja ins Extrem getrieben, bis dann aufs neue Bellinis Formenschönheit und Farbenpracht ein glücklicheres Bündnis eingeht mit Peruginos Empfindung und

religiöser Weihe, in den Werken eines Costa, eines Francia und Ercole di Giulio Grandi. Beide Perioden, wo man zuerst Ferrara, dann Bologna als Centrum nennen könnte, sind hier befriedigend, ja hervorragend vertreten. Nur für die Glanzperiode des Cinquecento wünscht man neben dem schmeichelhaften Meisterwerk des Garofalo ein ebenbürtiges Prachtstück des Dosso Dossi zu sehen.

Doch damit greifen wir vor, während es hier nur unsere Absicht ist, über die allbewunderten Kirchenbilder eines Francesco Francia und Lorenzo Costa und die wichtigen Altartafeln des jüngeren Grandi und des Ortolano hinweg, ein paar alte Ferraresen hervorzuheben, die erst neuerdings die Aufmerksamkeit gefunden haben, deren sie wert sind. Unter dem Namen des Bolognesen Marco Zoppo geht hier die Einzelgestalt eines heiligen Dominicus als Einführer des Rosenkranzes, während das Ganze, wie schon früher erkannt ward, ausgesprochen ferraresischen Charakter trägt. Die Behandlung der Örtlichkeit und der visionären Erscheinung am Himmel hat fast noch mehr als die Hauptfigur die nächste Verwandtschaft zu einigen Predellenbildern in der Pinakothek des Vatikans, die jetzt bei wissenschaftlichen Forschern allgemein als ferraresisch gelten.[1] Unter dem Namen Cosimo Tura erscheinen hier vier Gemälde, die sicher nicht alle von einer Hand sind. Das kleinste unter ihnen, ein toter Christus im Grabe von Johannes dem Evangelisten und Joseph von Arimathia betrauert, in Halbfiguren, ist schon von kompetenter Seite dem Marco Zoppo zugewiesen, dem soeben ein grösseres Stück abgesprochen wurde. Es zeigt in der Formengebung noch viel Befangenheit in der Manier des Gregorio Schiavone, in der Farbe dagegen leuchtende Kraft. Das beste und bezeichnendste für Cosimo Turas Eigenart ist der heilige Hieronymus, der, sich selbst kasteiend, vor seiner Felsenhöhle kniet: ein Charakterbild von rauher Grösse und herben, auf allen Reiz des farbigen Lebens verzichtenden Asketentums. Dagegen befriedigt die nächststehende kleine Madonna bei dem ausgesprochenen Mangel an harmonischem Farbensinn nur wenig. Und die Altartafel mit der thronenden Madonna wird durch die kindische Geschmacklosigkeit, mit der die manierierte Zeichnung koloriert worden, so abstossend, dass man trotz mancher Übereinstimmung den grossen Meister Cosmè davon freisprechen möchte. Ein ganz einziges Stück ist das Porträt des jungen Fürsten Lionello d'Este von Giovanni Oriolo, dessen volle Namensbezeichnung uns einen ferraresischen Maler kennen lehrt, der am reinsten vielleicht den Stil Mantegnas mit der heimischen Malweise vereinigt. Dieser Kopf steht auf der Höhe der besten Wandgemälde im Palazzo Schifanoja zu Ferrara und verdient dort nicht vergessen zu werden. Als neue Erwerbung kam aus Dudley House die Mannalese der Juden in der Wüste von Ercole di Roberto Grandi hierher, freilich das Original zu der nämlichen Darstellung in alter Kopie zu Dresden, aber selbst durchaus nicht unverdorben. Wie ganz anders noch wirkt dagegen das kleine wundervoll erhaltene Bild eines „Norditalieners aus dem XV. Jahrhundert", ein Abendmal, dessen Typen denen Ercole Grandis so nahe kommen, dass ich glauben möchte, wir haben nichts anderes, als ein unverletztes Werk von ihm selber vor uns. In beiden Gemälden tritt das Studium Antonellos da Messina deutlich zu Tage, und die Kreuzigung dieses Meisters, die wir vorhin besprochen, dürfte das beste Belegstück dafür sein.[2]

[1] Daraufhin ist neuerdings von Frizzoni das ganze Altarwerk rekonstruiert und auf Francesco Cossa getauft worden.

[2] Zu einem andern Ergebnis könnte jedoch der Vergleich mit Bramantinos Anbetung der Könige in der Sammlung Layard zu Venedig führen.

Kehren wir nach diesem Ausflug in den Hauptsaal der Venezianer zurück, so müssen wir zunächst einen Augenblick bei den andern Vertretern der Terra ferma verweilen, die von dem Geist und Geschmack der Lagunenstadt schon abhängiger scheinen, als das lang widerstrebende gelehrte Padua. In Vicenza ist Bartolommeo Montagna zu hause, ein Meister, der ausser Italien fast nur durch Werke zweiten Ranges oder gar Atelierstücke bekannt, noch vielfach unterschätzt wird. Er ist nicht nur ein tüchtiger Schüler des Giovanni Bellini, und zwar dessen älterer Richtung, sondern hat auch den monumentalen Zuschnitt des Melozzo da Forli so erfolgreich studiert, dass er mit besserem Recht als Falconetto von Verona zu dessen Jüngern gezählt werden darf. Die Brera zu Mailand, die Sakristei von San Nazaro e Celso zu Verona und die Kirche auf Monte Berico bei Vicenza besitzen Leistungen, nach denen man seine Kunst beurteilen muss. Wer diese kennt, wird sich mit uns verwundern, dass die herrliche Pietà der Pinakothek des Vatikans so viel umstritten und allen Ernstes Giovanni Bellini zugeteilt werden konnte, während der traditionelle Name „Mantegna", unter dem sie im Vatikan hängt, nur einen Lesefehler enthält: es muss „Montagna" heissen![1] Auch die National Gallery besitzt von ihm ein recht gutes, wenn auch noch unfreies Bild: die Halbfigur der Madonna wird hinter einem Fenster sichtbar, gegen dessen Steinrahmen lehnend das Christkind eingeschlafen ist. Es zeigt den strengen Stil seiner Formengebung, etwas herben Ausdruck und tiefbraunen Farbenton. Ein zweites Madonnenbild, von hellerer Färbung, wo das Kind auf einem Buch sitzt und eine Erdbeere hält, ist nicht von Montagna, wie der Katalog angiebt, sondern von einem andern Bellinischüler, nämlich Christoforo Caselli von Parma, den man noch besser als in der Sakristei von S. Maria della Salute zu Venedig in seiner Vaterstadt kennen lernen kann.

Aus Verona sind eine Reihe interessanter Beispiele versammelt. Das ganz vorzügliche Porträt eines alten Mannes von Francesco Bonsignori sollte für die Kunstweise dieses Meisters gewissenhafter beachtet werden, als es bei neuesten Zuweisungen auf seinen Namen geschehen ist. Eine Madonna von Liberale da Verona zeigt den etwas ungeschlachten Maler viel liebenswürdiger und beweglicher als sonst. Eine freundliche Muttergottes von Francesco Moroni leitet uns schon unmittelbar zu dem heiteren, farbenfrischen Girolamo dai Libri hinüber, der das veronesische Schönheitsideal verwirklicht, dem wir auch den prächtigen Cinquecentisten Paolo Morando genannt Cavazzola, noch nachstreben sehen. Von ihm ist ausser der heiligen Familie, die ich hier im Auge habe, ein stehender Pilger, S. Rochus, in ganzer Figur, dessen koloristische Pracht bereits den Zeitgenossen des Garofalo und Dosso Dossi, d. h. mehr ferraresischen als venezianischen Geschmack offenbart.

Damit sind wir jedoch wieder vorausgeeilt und haben die näheren Schüler Bellinis nachzuholen, die noch vielfach mit ihm selber verwechselt werden. Da ist von Vicenzo Catena ein heiliger Hieronymus in seinem Studierzimmer, unter dem Namen des Lehrers, und eine grossartigere Verehrung der Madonna durch einen Rittersmann, dessen Pferd mit dem Knappen zur Seite wartet. Da ist der stralende Bissolo mit einem wunderlieblichen Madonnenbild in sonnenklarer Landschaft und Basaiti mit einem Kabinetstück, das den lesenden Hieronymus in einer Felsgrotte darstellt. Hier

[1] Diese hier vollgültig ausgesprochene, bei mir schon lange vorher gehegte Überzeugung ist hernach auch von Ad. Venturi verfochten worden, wird also wol zu Recht bestehen.

wetteifert mit ihm Cima da Conegliano, indem er denselben Heiligen als Büsser knieend zeigt, in Feinheit der Durchführung und Reichtum der Scenerie. Daneben zwei Madonnenbilder von seiner Hand, das eine ausgezeichnet frisch, dass andere blass und unbedeutend; schliesslich aber noch eine grosse Altartafel: Christus und Thomas im Kreise der Jünger, eine feierliche Komposition, die sich in Farbenharmonie und Charakterzeichnung fast den Meisterwerken seines Lehrers vergleichen darf.

Und doch, welch ein Schritt noch von diesem Schüler Bellinis zu Giorgione, Palma Vecchio und Tizian! Keiner von diesen macht uns die Tatsache, dass wirklich zusammenhängende Entwickelung stattfand, so glaubhaft, ja so sichtbar wie Lorenzo Lotto. Nur sind in der National Gallery nicht gerade Bilder seiner Frühzeit vorhanden, wo er noch ganz eng mit Bellini zusammenhängt; sondern wir lernen ihn sogleich in seinen meisterhaften Porträts kennen, in denen eine eigene feinsinnige Beobachtung individuellen Lebens zum Ausdruck kommt.

In die Mitte zwischen Bellinis Glanzperiode und dem Aufgang des neuen siegreichen Gestirnes Tizian gehört hier ein einsames kleines Bildchen ohne Namen aus dem ersten Jahrzehnt des Cinquecento. Sogar der Gegenstand der Darstellung ist nicht recht klar und der Katalog bezeichnet ihn als unbekannt. In einem Garten mit dichtem Gebüsch sitzt rechts auf einem erhöhten Thron mit darüberhängendem Baldachin ein kurzbärtiger Mann in dunkelgrüner Tunika und maisgelbem Pallium mit einem Kranz im Haar. Hinter ihm kniet ein Diener mit einem Teller voll Früchten, während ein Jüngling im enganschliessenden Kostüm der Zeit, auf den Stufen des Thrones sitzend, die Mandoline spielt. Vor dem so Verehrten aber, in dem wir jedenfalls einen antiken Dichter oder Philosophen, vielleicht Pythagoras oder Platon, zu erkennen haben, steht ein Knabe in grauem Rock nach damaligem Modeschnitt und hält demütiglich seine Kappe in der Hand. Weiterhin zur Linken schleicht ein junger Panther herum, während ein Pfau auf dem dürren Ast eines Baumes sitzt. Jenseits der Gebüsche und eines phantastischen Felsgebildes blicken wir in eine Hügellandschaft mit Bauernhütten und anderen Gebäuden im Charakter des venezianischen Festlandes gegen die Alpen zu. Lassen wir heute dahingestellt, was diese Scene bedeuten mag, die offenbar eine Allegorie auf die persönlichen Ideale eines angehenden Humanisten enthält, — wir kommen bei anderer Gelegenheit einmal darauf zurück. Wohin aber gehört die Malerei als solche? Schon das Zusammenwirken der halb genrehaften, halb persönlich bestimmten Figuren mit einer landschaftlichen Umgebung voll poetischer Reize führt auf eine Geschmacksrichtung, die durch Bellini und seine Leute vorbereitet, zu Anfang des 16. Jahrhunderts in der venezianischen Malerei sehr beliebt war. Wir bezeichnen sie gewöhnlich mit dem Namen Giorgione. Bei dem vorliegenden Beispiel an ihn selber zu denken, sind jedoch besonders die Gestalten zu schwach und verraten hier und da Eigentümlichkeiten, die mehr an Palma Vecchio erinnern. Doch gehört diese kleine Tafel in der Anordnung der Figuren innerhalb ihrer Umgebung, in der Behandlung des Landschaftlichen, namentlich der Bäume und der Staffage aufs Engste mit zwei Bildern ganz ähnlichen Formates in der Galerie der Uffizien zusammen, deren Besseres — sie sind bei aller Übereinstimmung der Mache doch so ungleichwertig, dass man verschiedene Hände vermutet — eine Wundergeschichte aus dem Leben des Moses vorstellt. Sie heissen dort Giorgione; mindestens eins aber trägt wie dieses hier die Merkmale eines dilettantischen Künstlers, der mit überraschender Virtuosität und doch nicht sicher

als sein Eigentum bald von diesem bald von jenem Meister gefällige Züge für sich erhascht, und so möchte ich hier den Namen des Giulio Campagnola vorschlagen, der gewöhnlich nur als Kupferstecher genannt, doch literarisch auch als Maler und als Musiker beglaubigt ist. Unter ihm lernte Domenico Campagnola, der Gehülfe Tizians, und vielleicht auch Agostino Veneziano, bevor er zu Marcantonio Raimondi überging. Die nähere Begründung würde hier zu weit führen, mag uns also aufbehalten bleiben. Nur sei noch hervorgehoben, dass alle drei Tafeln, die beiden in Florenz, wie diese in London, im Farbenton und mancher Einzelheit nicht rein venezianisch sind, sondern auch das Vorbild der Franciaschule in Bologna bezeugen. Davon wird man sich um so mehr überzeugen, wenn man in der kleinen Anbetung der Könige, die ebenso namenlos, doch mit mehr Anspruch auf die Bezeichnung Palma, unmittelbar daneben hängt, den Goldschimmer der echten Schule Venedigs wahrnimmt.

Dann beginnt der gewaltige Aufschwung, dessen Zeugen uns hier von allen Wänden des Saales entgegenstralen. Wir finden keine Ruhe mehr, vor dem Mittelgut wie Carianis heiliger Conversazione noch auszuharren, sondern geben uns gern den Meisterwerken ersten Ranges hin. Dies ist in der Tat ein Triumphzug der venezianischen Schule, wie man ihn ausserhalb Italiens gar nicht erwartet, und man sollte meinen, dass diese Halle von Farbenglut und Schönheit mitten in den grauen Strassen Londons schon allein zum Heiligtum werden müsste, das mächtig jedes empfängliche Wesen anziehen und im stillen Schauen erquicken mag.

Ein Hauch von Giorgiones Poesie weht noch durch Tizians frühe „Erscheinung Christi vor Magdalena im Garten". Äusserlich nur von mässigem Umfang, birgt es eine Fülle inneren Lebens, und — nicht allzu nah betrachtet — wirkt die wunderbare Gegenwart des Auferstandenen überwältigend, wie auf das schöne Weib zu seinen Füssen, auch auf uns, und der Zauber der Landschaft begleitet das Ereignis wie mit einem sonnigen Wiederschein des Paradieses. — Welch ein Ausbruch bacchantischer Liebesglut dagegen in der Begegnung des Dionysos mit Ariadne auf Naxos. Alles jubelt und sprüht in Wonne, wie der Gott dem verlassenen Mägdlein entgegentaumelt, und es ist als ob die Farben eine rauschende Harmonie vollführten, die alle Sehnsucht übertönend, sie schnell für sich gefangen nimmt.

Dazwischen das Dichterporträt, das stille, weiche, vornehme Bildnis Ariosts in einer Lorbeerlaube, wo er sann. Ist diese Erscheinung eines geistig Adligen in ebenso edlem Körper nicht selber ein Gedicht? Es eröffnet die Reihe stattlicher Porträts aus der bevorzugten Gesellschaft italienischer Patrizier, Kaufherren und Gelehrter, die hier wie im Wetteifer von Meisterhänden geschaffen, vor uns stehen, als lebten sie mit uns. Die Kunst eines Alessandro Bonvicino, genannt Moretto von Brescia, oder eines Giambatista Moroni, des Bergamasken, bedarf keiner Empfehlung: diese geschmackvolle, grossartige und doch nicht gemachte Wiedergabe menschlicher Charaktere aus einer glücklichen Zeit spricht unmittelbar und wirksam für sich selber. Zwischen Bildnis und Genrebild in der Mitte steht eine Dame in silbergrauem Schleier von Savoldo, in der wir Maria Magdalena erkennen sollen, weil sie ein Salbgefäss auf den Grabesrand gesetzt hat und sich wie im Gehen nur flüchtig zu dem Beschauer herumwendet. Von Tintoretto ist wol ein Damenporträt, das man noch ohne Namen gelassen hat. Auch die Leistungen eines Leandro Bassano verdienen besondere Anerkennung.

„Die Barmherzigkeit des Samariters“ gehört zu den besten Darstellungen biblischer Stoffe von seiner Hand und vermag sich sogar neben Tizian zu behaupten. Da schwinden die etwas äusserlichen Reize des Paris Bordone, wie die des neuerworbenen Bonifazio auf ihren wahren Wert zusammen, und wir bewahren einen gewissen Vorbehalt selbst gegenüber den Prachtgemälden des Paolo Veronese, der hier in verschiedenen Phasen seiner Entwickelung, zum Teil in höchster Gediegenheit, sich darstellt.

Befremdend allein unter all diesen echten Vertretern venezianischer Farbenschönheit nimmt sich Sebastiano del Piombo aus, der freilich ein Venezianer von Geburt, doch seinen Werken nach, die hier vorhanden sind, kaum mehr zu seinen Landsleuten gehören will. Zwei Porträts hängen neben seinem Meisterstück, der Auferweckung des Lazarus, die in allen Teilen so sehr die Abhängigkeit von Michelangelo und das erfolgreiche Studium der Teppiche Raphaels bezeugt, dass nur Rom die Bedeutung des Bildes erklären kann.

Nun, es war von Anfang eine Hauptzierde der englischen Sammlung und darf einen Ehrenplatz einnehmen, wo der Besucher, durch die anstossenden Säle und die Rotunde daherkommend, schon aus der Ferne davon angezogen wird, und in der Tür, dem Gemälde gerade gegenüber, den richtigen Standpunkt gewinnt, noch ehe der volle Glanz Venedigs ihm entgegenstralt. Übrigens war das Bild Sebastianos vor der starken Nachdunkelung offenbar auch in der Farbe sehr tüchtig und bewahrt besonders in der landschaftlichen Umgebung die Vorzüge seines venezianischen Erbes. So mag es als die Frucht einer langen Entwicklung, zu der Florenz, Umbrien und Venedig gemeinsam beigetragen, gleichsam im Mittelpunkt des Ganzen stehen.

Denn, dass wir die Höhe hinter uns lassen, merken wir nur zu bald, wenn wir auf der andern Seite aus dem Saal der Venezianer in das Zimmer der Lombarden übertreten. Und doch sind diese Maler jetzt so sehr begünstigt, dass mailändische Lokalforscher ihre Freude haben werden. In einem Raum, der früher mit italienischen Quattrocentisten überfüllt war, dürfen sie sich jetzt ausbreiten, dass man eine gewisse Leere empfindet, weil — ja ohne Zweifel nur, weil der Gehalt dieser Bilder nicht so bedeutend ist, wie die Werke aus andern Schulen. Die Lombarden sind bereits in ansehnlicher Auswahl vereinigt und erscheinen hier eigentlich zum ersten Mal im Ausland in ihrem eigenen Licht für sich allein. Ich fürchte, die Gefälligkeit, die man ihnen erwiesen hat, richtet sie; — aber das wird ein Gewinn sein für unsere historische Erkenntnis!

Das wichtigste Hauptstück der Älteren ist jedenfalls die grosse Anbetung der Könige von Vincenzo Foppa, die früher fälschlich Bramantino zugeschrieben, mit Recht ihrem wirklichen Urheber zurückgegeben worden, und den Meister ausserhalb Italiens sehr ehrenvoll bekannt macht. Da weder Farbe noch Typen gerade anziehend sind, erregt die Komposition als solche von selbst das Interesse, das sie verdient. Man darf dazu auffordern, sie einerseits mit der Darstellung dieses Gegenstandes im Appartamento Borgia des Vatikans, andererseits mit Luinis Fresco in Saronno zu vergleichen.

Daneben ist Ambrogio Borgognone fast reichlich stark vertreten; doch muss die Gelegenheit willkommen sein, ausser der trefflichen, noch voll charakterfesten Arbeit, wie sie die Altartafel mit der thronenden Madonna zeigt, auch den weicheren Ausdruck, die etwas verschwimmende Haltung in dem Triptychon zu beobachten. Das ist lehrreich für das weitere Schicksal der Schule, selbst wenn man, wie hier so ausgezeichneten Bildnissen von Andrea Solario begegnet und von Luini nur

Christus unter den Schriftgelehrten im engsten Anschluss an Lionardo zu sehen bekommt. Lionardo ist ja auch die Seele Boltraffios, von dem hier eine der schönsten Madonnen uns wol für ihn einnehmen kann. Die neuerworbenen Halbfiguren von Heiligen des Macrino d'Alba sind unerfreulich; aber der Meister erhebt sich überhaupt selten zu so gediegenem Schaffen wie in der Certosa von Pavia.

Hat nun schon Solario in seiner Porträtkunst viel von Bellini gelernt, so gehört Francesco Taccone mit seiner Madonna vollends in die Werkstatt dieses Venezianers und nicht zur lombardischen Kunst, trotz seiner Herkunft aus Cremona. Auch sein Landsmann Boccaccino „mit den Eulenaugen" verdankt viele seiner besten Eigenschaften dem Studium Bellinis, Carpaccios und Cimas da Conegliano. Die National Gallery besitzt ein Hauptwerk von seiner Hand: eine figurenreiche Kreuztragung Christi, deren Bewegungsmotive und saftige Lackfarbe auch an Ercole Grandi den Älteren erinnert. Wirklich Cremonesisches kommt eigentlich erst in dem Cinquecentisten zum Durchbruch, der hier ebenfalls mit einem Meisterstück auftritt: Altobello de Meloni. Die Begegnung Christi mit den Jüngern auf dem Wege nach Emmaus ist mit vollem Namen und der Jahreszahl 1517 bezeichnet und erhält dadurch noch ein besonderes kunsthistorisches Interesse. Es ermöglicht uns, wie ich glaube, den Spuren des Künstlers, der uns sonst vorwiegend als Frescomaler in seiner Heimat bekannt ist, auch als Tafelmaler nachzugehen, ja — wenn ich nicht irre, auch ihn bis ins Atelier Bellinis zu verfolgen. Es gibt nämlich eine kleine Anzahl von Bildern, die mit mehr oder minder Zweifel seinem Mitbürger Boccaccino beigemessen werden, nach diesem authentischen Beispiel von Altobello jedoch dem letzteren gehören dürften.

Es sind dies unter anderm eine Fusswaschung Christi in der Akademie zu Venedig (dort gar als Perugino!), daselbst eine kleine Tafel mit Christus zwischen Pharisäer und Schriftgelehrten (nur Brustbilder) und ein sehr feines Werkchen vom selben Zuschnitt in der Pinakothek zu Modena. Alle diese Proben stimmen mit dem hiesigen Gemälde sehr wol überein, wenn man dies eben als späteres Erzeugnis seines vollentwickelten Stiles ansieht, wie es dem Datum nach geschehen muss und die andern als frühere Arbeiten, etwa im ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts (die Fusswaschung hat sogar die Jahreszahl 1500) aus den selben Einflüssen erklärt, wie die Werke eines Lorenzo Lotto und anderer Bellinischüler. Denn in die Schule des Bellini weist uns der schwarze Hintergrund ebenso, wie die Anordnung der Figuren und die kräftige harmonische Färbung. Alle zeichnen sich aus durch feingeschnittene, zartmodellirte Köpfe und eine ganz eigene Vorliebe für Atlas oder andere Seidenstoffe, die zuerst knitterig gebrochen, allmälich in grösseren Falten und breiteren Flächen behandelt werden. Die Farbe ist in dem frühesten Beispiel am leuchtendsten, in diesem späteren bleicher geworden, wie sich aus der Gewohnheit des Frescomalens ergeben mochte, wenn es nicht allgemeine Geschmackssache war, die wir bei Moretto da Brescia und Paolo Veronese ebenso finden.

Ausser diesen venezianisch geschulten Lombarden und den Mailändern unter Lionardos Leitung hängen nun in diesem Raum noch Correggio, von dem wir nur die reizende kleine Madonna mit dem übermütigen Kinde und die (späte) Erziehung des jungen Amor durch Venus und Merkur hervorheben wollen, — und endlich die riesenhafte Madonnenvision seines Schülers Parmigianino, dessen Bravour uns schon zu den Nachzüglern und Manieristen versetzt, die sich in einem anderen Raum zusammenfinden.

* * *

Nicht zu ihnen, sondern mitten hinein in die Blütezeit der flandrischen und holländischen Schule, zu Rubens, van Dyck und Rembrandt führt uns der nächste Saal und das anstossende Gemach nach der Rotunde zu, während das Eckzimmer, das früher dem Vermächtnis Wynn Ellis allein gewidmet war, nun auch die altflandrischen und deutschen Gemälde aufgenommen hat, die sonst in dem kleinen Entrée oder an Schirmwänden verteilt aufgestellt waren. Die späteren Italiener bereiten uns einerseits, wie die Spanier an der anderen Seite, auf die französische Schule vor, denen sich die Engländer des achtzehnten Jahrhunderts anreihen als Abschluss des Ganzen. Trotz dieser Umordnung, durch welche die Übersichtlichkeit der Sammlung entschieden gewonnen hat, gewährt doch dieser zweite Teil der National Gallery noch nicht die Befriedigung, die wir in der italienischen Abteilung fast ungestört empfinden. Hier hängen immer noch zu viele Stücke an einer Wand, die sich gegenseitig beeinträchtigen und den ruhigen Anblick jedes Meisters in seiner Individualität nur dem gestatten, der mit ernstlicher Anstrengung jeden ablenkenden Einfluss abwehrt. Am unglücklichsten wirkt wol das Eckzimmer, wo an einer Seite all' die kleinen Tafeln der flandrischen und deutschen Altmeister hängen, — die köstlichen Perlen von Jan van Eyck darunter — und auf der andern grosse, oft sogar nur dekorativ gedachte Niederländer der späteren Zeit, wie z. B. die ärmlichen Selbstwiederholungen eines Teniers. Die vlämischen Kabinetsstückchen sind eben nicht für Salwände, und will man die monumentale Wirkung grossartiger Räumlichkeiten in einem öffentlichen Museum nicht entbehren, so muss man auch etwas Monumentales hineinzuhängen haben. Die wundervollsten Gemälde, die für Wohnstuben und trauliche Häuslichkeit berechnet sind, werden zu winzigen Lappen und Puppenstubenmafsstab degradiert, wenn man sie in einer hohen Halle Gross und Klein neben einander, oder gar in mehreren Reihen übereinander aufhängt. Das ist ein wohltuender Vorzug der Münchener Galerie z. B., dass uns diese Kalamität des Magazinierens erspart bleibt.

Nun, hoffentlich wird auch die zweite Abteilung der Londoner National Gallery in nicht allzulanger Frist die Erweiterung erfahren, die jetzt vorwiegend den Italienern zu Gute gekommen ist, und wird dann sicher denselben würdigen und durchaus vornehmen Anblick darbieten, der in den ersten Sälen so erhebend und feierlich wirkt

Bis dahin müsste bei einer Besprechung des übrigen Bestandes ein völlig anderes Verfahren eingeschlagen werden, und wir dürfen deshalb für dies Mal unsere Wanderung beschliessen.

MEISTER DES XIV. UND XV. JAHRHUNDERTS

IM

LINDENAU-MUSEUM ZU ALTENBURG

Das kunsthistorische Institut der Universität Leipzig, das sonst, für italienische Studien an Originalen, auf Reisen zu den benachbarten Museen von Dresden und Berlin angewiesen ist, hat noch in nächster Nähe, im Herzoglichen Museum zu Altenburg, ein Arbeitsfeld gefunden, das für die Zwecke des Lehrens und Lernens nicht minder willkommene Aufgaben bietet. Das Vermächtnis des Ministers Bernhard August v. Lindenau (1799—1854) umfasst einen Schatz von alten italienischen Originalgemälden meist kleinen Mafsstabes, die der einsichtsvolle Kunstfreund, einst den Spuren C. F. v. Rumohrs folgend, für sich gesammelt hat. „Der Grund zu dieser Sammlung, heisst es im eigenen Vorbericht zu der Beschreibung seiner sämtlichen Kunstgegenstände, wurde durch einen vom verstorbenen Professor Hartmann in Dresden gemachten Ankauf gelegt, und seitdem zunächst durch die freundliche Vermittlung des Dr. Braun in Rom und durch eigene in Italien gemachte Erwerbungen auf den jetzigen Bestand gebracht". Darunter befinden sich 166 alt-italienische Gemälde, die zunächst das 14. und 15. Jahrhundert umfassen, von Duccio und Cimabue bis zu Rafaels Meister Pietro Perugino reichen, und eine Übersicht der drei Hauptmalerschulen jener Zeit der Sieneser, Florentiner und Umbrischen gewähren".

Obwol die Dresdener Kunstkenner v. Quandt und H. W. Schulz, das Verzeichnis der (1844 abgeschlossenen, seit 1848 zugänglichen) Sammlung gemeinschaftlich bearbeitet, dann Crowe und Cavalcaselle sie noch an ihrem alten Standort im sogenannten Polhof, dem Besitztum der Familie v. Lindenau gesehen haben, und neuerdings Herm. Hettner, wie vereinzelt auch andre Forscher nach Altenburg gekommen sind, so ist doch bisher weder die Bedeutung des Besten hinreichend erkannt, noch die Bestimmung der beachtenswerten Beispiele nach Schulen und Meistern ernstlich genug durchgeführt worden, so dass eine zuverlässige Verwertung des hier erhaltenen Bestandes im Sinne der modernen Forschung erfolgen könnte. Die Überlieferung beim Ankauf der Bilder ist begreiflicher Weise, den Verhältnissen der vierziger Jahre entsprechend, äusserst willkürlich und unzuverlässig gewesen, ihre schriftliche Aufbewahrung scheint vernachlässigt und ein 1848 gedruckter Katalog erweist sich fast überall unzulänglich. Kein Wunder: eine ganze Reihe falsch datierter und falsch

getaufter Bilder kann überhaupt erst mit den heutigen Mitteln umfassender Studien und photographischen Vergleichsmateriales genauer bestimmt und nach ihrem eigentlichen Wert für die Kunstgeschichte gewürdigt werden. Die gegenwärtigen Mitglieder des kunsthistorischen Seminars in Leipzig haben daran ihre Kräfte versucht, die älteren von ihnen unter Leitung ihres Direktors einzelne Untersuchungen vorgenommen; ein wissenschaftlicher Katalog ist nahezu vollendet, so dass ein Gang durch die Altenburger Sammlung auch an dieser Stelle wenigstens über die Hauptergebnisse Rechenschaft zu geben vermag.

Unsere Kenntnis des Trecento wie des Quattrocento hat dabei gewonnen, soviel darf im Voraus versichert werden. Folgen wir, soweit es erreichbar, dem historischen Gange der Kunst und der üblichen Sonderung der Schulen, so wird sich der Ertrag im Einzelnen wol bequem und übersichtlich dem bekannten Besitz an Anschauungen und Überzeugungen einordnen oder angliedern, sei es auch, dass hier und da ein mitgebrachtes Vorurteil zerpflückt, dort ein fest geglaubter Zusammenhang gelockert, hier Getrenntes wieder vereinigt werde. Im Grunde gewähren diese Stichproben unserem fortgeschrittenen Verständnis des Quattrocento nur erwünschte Bestätigung; wie viel aber unsere Einsicht in die Entwicklung des Trecento noch zu wünschen übrig lässt, weiss jeder denkende Forscher zu wol, um nicht einigen Zuwachs an verwertbaren Beispielen schon mit Freuden zu begrüssen. Ist für diesen Zeitraum die Orientierung von Florenz aus, als dem Mittelpunkt oder dem Ausgangspunkt der ganzen Kunst, die wir an der Hand Vasaris kennen lernen, nicht schon ein Irrtum, — oder wenigstens das Vertrauen auf diesen Führer eine unkritische Einseitigkeit, die sich mit falschen Vorstellungen bestraft?

Vielleicht erhalten die „Florentiner Studien“ gerade durch diesen Ausflug in die Altenburger Galerie nach der schwachen Seite der bisherigen Erkenntnis hin eine wirksame Ergänzung. Die Sammlung von Lindenau ist im Vergleich zu den bedeutendsten Museen ausserhalb Italiens ganz besonders reich an Beispielen des Trecento und besitzt darunter einige Perlen von hervorragender Bedeutung, sei es für die Augen des historischen Forschers, sei es für die des geniessenden Liebhabers, die sich zuweilen wol auf dieselben Täfelchen vereinen werden.

I.

SIENESISCHE TRECENTISTEN

Charakteristisch ist schon die Tatsache, dass die Meister des vierzehnten Jahrhunderts hier nicht mit Giotto beginnen, und sei es auch nur mit seinem Namen. Wer einigermafsen den chronologischen Gang zu verfolgen trachtet, muss nach den sogenannten „Byzantinern", unter denen der neue Katalog schon ein Palimpsest von sienesischen Händen zweier Jahrhunderte kennzeichnen wird, sogleich bei dieser Nachbarschule droben im Gebirg einsetzen und in seiner Erinnerung an die berühmten Werke eines Duccio di Buoninsegna den Anhalt suchen, der hier vermitteln kann. Was beim Stifter der Sammlung von Lindenau vielleicht nichts Anderes war, als der Einfluss des Vorurteiles, das seltsam genug überall bei C. F. v. Rumohr gegen Giotto zu spüren ist,[1] das wird

[1] In der Einleitung des alten Verzeichnisses schreibt Lindenau selbst: „meine Sammlung dürfte — wenn auch in mehrfacher Hinsicht lücken- und mangelhaft — doch in kunstgeschichtlicher Hinsicht und darum einigen Wert haben,

hier zu heilsamerem Gegengift gegen Vasaris einseitig florentinische Geschichte. Wie in Rumohrs „Italienischen Forschungen“ tritt hier für die Anschauung vielmehr Siena in den Vordergrund, und ebenso Simone Martini als Hauptmeister an die erste Stelle der Trecentisten. Wie Giotto zu Cimabue steht Simone zu Duccio im Verhältnis eines unmittelbaren Nachfolgers oder eines fortschreitenden Zeitgenossen, aber auch eines durchaus selbständigen Neuerers. So vollzieht sich zwischen den Sienesen hier, den Florentinern dort in der Malerei, was auf dem Gebiete der Skulptur nur von Pisa aus geschehen konnte, zwischen Vater und Sohn, Niccolò und Giovanni Pisano, — die Scheidung zwischen romanischem und gotischem Stil, nur auf italienischem Boden überall in viel persönlicherem Sinne und weit individuellerem Gebaren, als es anderswo erscheinen will, da dort kein Name die Reihe von Meisterwerken verbindet.

Betrachten wir aber Simone Martini von Siena als Gotiker in der Malerei, wie Giotto di Bondone von Florenz, dann drängt sich ein andrer Vergleich auf, der sich mit dem vorigen verkettet. Der Maler Giotto ist schon mit dem Bildner Giovanni Pisano in Beziehung gesetzt worden, namentlich nachdem ihre verschiedenen Wege, an den Toren von Florenz vorbei, sie zu Padua in der Cappella dell' Arena zusammengeführt. Sonst liegt der Schwerpunkt der früheren Tätigkeit, die Periode des Wachstums, für Giotto in Assisi und in Rom, wo ihm Cosmaten und Arnolfo, der Meister gotischer Kanzeln und Tabernakel, begegnen, für Giovanni Pisano dagegen in der Vaterstadt und in Siena bis nach Pistoja, d. h. auf ghibellinischem Gebiet, das vom aufstrebenden Florenz, vom werdenden Charakter der Guelfenstadt sich scheidet. In Siena eben erwächst, wie gotische Spitzgiebel und Statuenschmuck auf dem romanischen Unterbau des Baptisteriums zu Pisa oder des Sieneser Domes selbst unter der Bauleitung Giovannis, nun Simone Martini, der gotische Meister, aus dem letzten romanischen Vertreter der alten byzantinischen Lokaltradition hervor. Als Maler aber erscheint er vielmehr einem andern Bildner vergleichbar, mit dem ihn ausserordentliche Verwandtschaft der Seelen für unser Gefühl in eine Reihe stellt: ich meine Andrea da Pontedera, der schon in ganz anderm Verstand als Niccolò und Giovanni den Beinamen „Pisano“ führen darf, — den reinsten Gotiker, mit einem harmonischen Schönheitssinn und einem milden Gemüt, wie man sie sonst nur bei Sienesen erwartet.

Ohne jede Bezeichnung findet sich im alten Katalog (Nr. 23) hinter einem vermeintlichen Duccio, und mit einer Madonna von Taddeo Bartoli zusammengefasst, die Einzelfigur Johannes des Täufers, die keinem andern gehört als Simone Martini selber. Auf Goldgrund hebt sich die dunkle Gestalt im purpurnen Mantel ab und hat schon im Ton der Farben nichts von dem Spätling Taddeo Bartoli. Der letzte Prophet des alten Bundes steht auch nicht aufrecht in ganzer Figur, wie wir ihn sonst zu sehen gewohnt sind, sondern thront auf goldenem Sessel mit Löwenköpfen, die seitlich hervorschauen. Unter seinem Fuss steht ein sechseckiger Schemel auf dem dunkeln Boden, der unbestimmt gegen die goldige Fläche den Ort andeutet, wo wir ihn zu denken haben. Mit übergeschlagenem Beine, ein Kreuz in der Linken, die Rechte zur Begleitung seines Wortes erhebend,

weil diesen Gemälden ein Ausdruck von Innigkeit und Frömmigkeit, wie er in keinem andern Zeitabschnitt vorkommt, innewohnt. Nach meinem Gefühl bietet nur die neuere Kunst in den weiblichen Köpfen von Hess und Overbeck etwas von demjenigen Gemütsreichtum dar . . .“

sitzt der Vorläufer Christi, obgleich die Augen herausblicken, doch so entschieden seitlich gewendet, dass wir zu dieser spitzbogigen Tafel eine zweite mit dem Anziehungspunkt seiner Bewegung, und vielleicht eine dritte als Gegenstück des hier vorhandenen linken Flügels hinzu fordern möchten. Jedenfalls kann nur ein Thronen im Himmelreich, zur Seite des Höchsten selber gemeint sein, und wir mögen statt einer Madonna mit dem Kinde wol eher den Erlöser oder den Weltenrichter am jüngsten Tage, wenn nicht die Gruppe der Dreifaltigkeit in der Mitte, und eine entsprechende Figur, wie Johannes, den Verfasser der Apokalypse zur Linken der Gottheit (also schwerlich Maria), ergänzen, um die Form eines Triptychons nach damaligem Brauch zu gewinnen. Überraschend freilich bliebe das Dasitzen in ganzer Figur, und es wäre nicht unmöglich, dass dieser Täufer selbst, auch in der seitlichen Drehung des Körpers, das Hauptstück in der Mitte gebildet, während zu den Seiten etwa in zwei oder mehreren Bildern übereinander die Geschichte seines Lebens erzählt ward. So hätten wir einen Johannes-Altar gleich dem des Beato Agostino Novello, jetzt im Chor von S. Agostino zu Siena, d. h. einem anerkannten Werke des Simone Martini.

Wie dem auch sei, die geschwungene Haltung des Körpers mit seinen hageren Gliedmafsen, wie die Faltenzüge der Gewandung, die dies Gehaben begleiten, — sie sind durchaus charakteristische Beispiele für die Gewohnheit des Künstlers, dem wir das Werk zurückgeben. Ganz ähnlich sitzt der Kaiser in der Legende S. Martins, die Simone in einer Kapelle der Unterkirche von S. Francesco in Assisi gemalt hat, wenn auch der ärmellose Rock aus zottigem Fell, mit härenem Gurt um den Leib, und der weite Purpurmantel, der die Arme und Beine mit ihrer braunen Hautfarbe absichtlich frei lässt, eine selbstverständliche Modifikation ergeben. Das Haupt des Wüstenpredigers ist von schlangenartig abstehenden Haarbüscheln umkränzt, der Bart teilt sich ebenso regelmässig in gelockte Zotteln. Das Antlitz zeigt eine tiefgefurchte Stirn mit wulstigen Falten zwischen den Brauen, breite vorstehende Backenknochen und eingefallene Wangen; zwischen den dunkeln schwarz umränderten Augen steigt die leicht gebogene Nase scharf geschnitten herunter und legt auch das linke Auge in Schatten. Der Typus stimmt in allen Einzelheiten mit den Darstellungen des Täufers überein, wie Simone sie auf andern Gemälden gegeben hat, ganz besonders aber mit der Halbfigur des fünfteiligen Altarwerkes im Museo dell' Opera am Dom von Orvieto. Hier kehrt auch die Gebärde des rechten Armes ebenso wieder, der vom Elbogen auf eine gerade Linie bildet, Knochen und Elbogenspitze deutlich hervortreten lässt. Und sowie wir uns weiter im Umkreis Simones umschauen, etwa den Johannes von Lippo Memmi auf dem Fresko zu S. Gimignano vergleichen, so überzeugen die Unterschiede von dem ganz engen, nur persönlich erklärbaren Zusammenhang zwischen dem Altarwerk in Orvieto und dem vereinzelten Hauptstück in Altenburg.

Zu dieser Übereinstimmung des Typus und der Haltung kommen dann noch einzelne Merkmale, die ebenso charakteristisch die Eigenart des Simone selber verraten. So die Eleganz der Bewegung, bis hinein in die Stellung der Finger, die dieser Maler der vornehmen Sitte und des höfischen Anstands sogar dem verwahrlosten Asketen verleiht, so wie er am Thron der Gottheit droben seinen Stul eingenommen. Welch eine beredte Gestikulation für sich vollführen die Finger der Rechten, die lehrend erhoben ist: der Daumen und der vierte Finger legen sich aneinander, die beiden andern dazwischen strecken sich aus, während der fünfte zierlich gekrümmt wird. Ebenso graziös fassen

die ersten Finger der linken Hand das leichte Kreuz, während die andern diese Tätigkeit spielend begleiten. Es kommt dem Meister der Anmut auch bei dem rauhen Bufsprediger mehr auf feine Zier als auf die freie Natur an. Und wo er die nackten Gliedmafsen geben muss wie hier, bemerken wir auch den Mangel seiner anatomischen Kenntnisse, die Unfähigkeit zur Wiedergabe einer verkürzten Form, wie bei dem vornstehenden Fusse. Dagegen wendet er seine ganze Sorgfalt auf die ornamentalen Einzelheiten und fröhnt dem sienesischen Goldschmiedsgeschmack schon in der Anordnung und Symmetrie der Bartlocken, wie in der Musterung des Heiligenscheines mit einem Kranz epheuartiger Blätter darin, bis hinein in die Löwenköpfe des Klappstuls, die ebenso in den Goldgrund hineingearbeitet sind, wie in dünnes Metallblech. Die nämliche Sinnesart bestimmt auch die Ökonomie seiner Arbeit mit den sonstigen, unterscheidenden Mitteln des Malers, der Farbe sowol wie des Lichtes. Die Farbstoffe des Bildes sind offenbar von ausserordentlicher Qualität gewesen und sorgfältig aufgetragen. Besonders durch das Vorherrschen der breiten Flächen von Rot und Gold wird eine Leuchtkraft und Tiefe gewonnen, zwischen denen das düstere Grau des Fellkittels trefflich vermittelt. Auch das Antlitz erhält durch die feine Vertreibung der braunen und roten Tinten mit grünlicher Untermalung ein warmes Leben. Die besondere Beleuchtung ist sparsam neben der allgemeinen Rechnung zwischen Kontrasten der Polychromie, wie Gold, Rot, Braun und wenig Grau. Belichtet sind nur, aber ganz zart, der Nasenrücken und die Lippen. Die Arme und vor allen Dingen die Beine sind weniger sorgfältig schattiert, bis auf grosse Schlaglichter fast gleichmässig mit der dunkeln Hautfarbe in den Grenzen des Umrisses ausgetuscht; erst bei den Händen beginnt wieder das Licht intimer mitzuspielen. Nur der Sitz des Ausdruckes und der beweglichen, aber vom Anstand höfischer Sitte geregelten Mimik hat für diesen Meister volle Bedeutung und Wichtigkeit.

Im Vergleich zu dieser ganzen Figur des tronenden Vorläufers Christi, die wir als eigenhändiges Werk des Simone Martini zu kennzeichnen versucht,[1] erweist sich die Halbfigur des heiligen Franciscus, die der alte Katalog schon der Zeit dieses Meisters zuteilt (Nr. 19), als ein ziemlich ödes und abgeleitetes Produkt, das wol eher unter den letzten geistlos und leer gewordenen Vergrösserungsversuchen des Lippo Memmi (wie z. B. sein Altar in der Cappella del Corporale zu Orvieto), wenn nicht bei Leistungen eines Sassetta, seinen Platz erhalten dürfte. Schon die Einrahmung mit dem rundbogig ausgezackten Innern des Spitzbogens und die Horizontalstreifen im Giebelaufsatz (dessen Spitze hier fehlt) sprechen für spätere Entstehungszeit; den Typus des Heiligen von Assisi, dessen Seitenwunde durch einen Schlitz in der Kutte gezeigt wird, hat ausserdem eine Abwandlung erfahren, die sowol Simone selbst wie seinen Zeitgenossen fremd ist: er nähert sich dem Bildnis des heiligen Bernardin so stark und gleicht auch im Ausdruck der Züge, dem sinnenden traurigen Blick so auffallend den vielfach verbreiteten Darstellungen des letzteren, dass wir auch als Autor dieser Tafel fast einen Zeitgenossen des Predigers vermuten könnten. Das Ganze der Malerei selbst mit seinem Graubraun auf Goldgrund, seinen regelmässigen Umrissen und seinen leeren nur von abgezirkelten Falten umgebenen Flächen, so in Fleischpartieen wie im Gewande, gehört trotz aller Sorgfalt und Glätte nur einem Handwerker, keinem Künstler von fühlbarer Individualität.

[1] Das Bild wird im Jahrgang 1897 der „Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen“ veröffentlicht. H. 110 × B. 53 cm. Nur geringfügig ausgebessert und im Ganzen etwas getrübt.

Dagegen gewährt eine mit vollem Namen bezeichnete Madonna ein höchst erfreuliches Beispiel vom besten Können des nächsten Arbeitsgenossen Lippo Memmi, mit dem Simone Martini lange genug auch in der Kunstgeschichte zusammengeschweisst war.[1] LIPPUS . MEMMI . DE . SENIS . ME — PINXIT steht am untern Randstreifen des Täfelchens, über den der Zipfel vom Mantel Marias, vor dem letzten Wort unterbrechend, herniederhängt. Die Inschrift, ursprünglich in roten Buchstaben, ist schwarz und teilweise mit unrichtigen Formen aufgefrischt, aber in allem Wesentlichen zuverlässig und unbezweifelbar, so dass wir ein eigenhändiges, mit liebevollster Sorgfalt vollendetes Werk darin begrüssen, das ganz besonders geeignet ist, eine Vorstellung von dem Können des Meisters zu gewinnen, den wir sonst in Gemeinschaft mit dem Schwager nur schwer zu fassen vermögen.

Über die fein verzierte Randleiste des Goldgrundes, die sonst ringsum läuft, fällt unten in ganzer Breite ein prachtvoller Teppich aus Goldbrokat, der über die hohe Rücklehne des Thronsitzes geschlagen, auf beiden Seiten die Armlehnen wie die Bank und ihr Kissen verhüllt, und [mit schweren vom Restaurator hinzugefügten Hermelinschwänzen] am Rande, bald die reichgemusterte Vorderseite, bald die schlichte Rückseite zeigend, links und rechts in gleichwertigen Massen von der Spitze herabhängt, und im anmutigen Geschlängel des Saumes bald nach aussen, bald nach innen sich auslegt. So rahmt die gotische Draperie in rein dekorativem Sinne die Figuren in der Mitte ein, und zwischen den Höhepunkten des Gestüls, das unserm Blick entzogen wird, breitet sich der grosse, mit doppeltem Blattkranz gesäumte Heiligenschein bis über die Randleiste droben, wie eine Goldscheibe von byzantinischem Umfang, auch den kleineren daneben überspannend, und umkränzt so die Sphäre für die beiden nah aneinander gerückten Köpfe von Mutter und Kind: Maria neigt ihr Antlitz in Dreiviertelsicht nach rechts gegen das rötlich blonde Gelock des Knaben, der auf ihrem Schofse aufgestanden ist, und gegen ihre Schulter lehnend, die Rechte segnend erhebt, während die Linke ein Schriftband mit den Worten: EGO SVM LVX MVNDI hinausstreckt, indem der Mund sich leise zum Sprechen öffnet. Die vollen Wangen, das runde Kinn mit dem kurzen Hals und die hohe Stirn sind doch durchaus kindlich und frisch; nur der seitwärts gerichtete Blick, der etwas ängstlich auf einen fremden Verehrer zu fallen scheint, und das Zusammennehmen auf der Mutter Geheiss zu dem ernsten Tun, beeinträchtigen etwas das reine Glück der beiden Wesen. Denn beitragen muss auch die Mutter zu dem feierlichen Auftreten: die linke Hand greift unter dem Ärmchen vor und hält so den Mantel des Kleinen über der Tunica zusammen, die rechte legt sich sorglich vor, den Leib zu stützen, wenn er gleiten will, während der Blick ihrer Augen bescheiden zur Seite geht, die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht für sich zu beanspruchen.

Auch in ihrem ovalen Antlitz, das, in Augenhöhe breit, gegen das Kinn sehr schmal zusammenflieht, ist im Verein mit dem Manteltuch über dem zarten Schleier, die das Haar verhüllen, noch ein Nachklang des alten sienesischen Ideales zu spüren, das Duccio in leiser Abwandlung des byzantinischen erneuert. Aber die unmittelbare Herkunft aus Simone Martinis Maestà ist kaum zu bezweifeln, und es ist das Vorbild dieses Malers, das auch Lippo Memmi fähig macht, in einer Reihe mit ihm

[1] Als Teile eines gemeinsamen Altarwerkes könnten die kleinen Halbfiguren von Heiligen Nr. 12 und 36 angenommen werden, die der alte Katalog als „Eremiten" dem Pietro Lorenzetti zuschreibt.

und den beiden grössten Vertretern der gotischen Stilperiode, den Brüdern Lorenzetti, die reizende Ausbildung der sienesischen Madonnenmotive zu vollziehen. Der blaue Mantel mit goldgesticktem Saum fliesst über die schmalen Schultern herab, dem schlanken Hals entspricht ein langer Oberkörper, dessen Formen unter dem glatten rosa Kleide kaum angedeutet sind; die erhobenen Hände mit ihrem breiten, aber gestreckten Gelenk, ihren gleichmässig angesetzten, von einander getrennten, aber in sich gliederlosen Fingern, sind noch unvollkommen gezeichnet und zu unbelebt für die Rolle, die sie im Ganzen spielen. Da merkt man die Schwierigkeit für den Miniaturmaler, mit Simone zu wetteifern. Und dies innerlich beseelte Ganze schliesst eigentlich mit den Füssen des Kindes und dem Schofs der Mutter ab, ist also in Sitzhöhe zu Ende. Hier steckt der Kern der Erfindung, hier erschöpft sich alle Beziehung nach Innen wie nach Aussen. Die untere Hälfte der Frauengestalt, das undeutliche Sitzen, die schräge Haltung der Knie, der breitgelagerte Mantel, der nirgends mehr das rosa Kleid oder gar die Form der Glieder durchblicken lässt, ist nur äusserliche Erweiterung, und, wesentlich durch sie gefordert, bewirkt allein die Draperie des Teppichs über dem Thron wenigstens den Schein lebendigen Gebarens daneben.[1]

Verfolgen wir aber das mangelhafte Gefühl für organischen Zusammenhang durch die Gestalt Mariens hin, so überrascht daneben destomehr die ausserordentlich lebendige Erfindung des Kindes, die durch das Widerspiel unsicherer Ängstlichkeit und entschiedener Anspannung so reizvoll wird, dass wir uns unwillkürlich an die besten Gedanken des Simone Martini selbst erinnert fühlen. Der rosarote, goldig gesäumte und himmelblau gefütterte Mantel ist durch die Bewegung des Kindes im Begriff von den Schultern zu gleiten, der Oberkörper wird frei, und durch das Weiss des schlichten Kleidchens schimmert das rosige Inkarnat; selbst durch die dichteren Falten des Mantels verrät sich die Stellung der Glieder, deutlich hebt sich das Knie des Spielbeines, das etwas allzu seitlich gesehen wird, und wirksam genug betont sich die verschiedene Rolle der Füsschen auf dem dunkeln Mantel Marias.

Jedenfalls gehört das ganze kostbar ausgeführte Bildchen zu den anmutigsten und erfreulichsten Leistungen, die mit dem Namen des Lippo Memmi auf uns gekommen sind, und gerade die bescheidene Grösse hat der Feinmalerei des Miniaturisten, wie der mangelnden Naturkenntnis günstigere Bedingungen gewährt, als die grossen Altarwerke oder gar Wandgemälde, in denen er sich oft genug nur als leeren Nachahmer zu zeigen vermochte. Alles was geduldige Hingebung und emsiger Fleiss an Reinheit der Temperafarben und zarter Bearbeitung des Goldes beizutragen im Stande war, das Auge zu erfreuen und den Wert der Gnadenspende, den das Bild veranschaulichen will, für den Sinn der Erdenkinder wie in einem Kleinod einzuschliessen, das ist hier aufgewendet, und die wunderbare Erhaltung aller wesentlichen Bestandteile, die dieser Sorgfalt zu danken ist, sichert dem vollbezeichneten Werke des sienesischen Meisters das Recht, zu den Perlen der Sammlung gezählt zu werden, in die sie gewiss das eigenste Entzücken des Stifters nach Deutschland geführt hat, so fern ab von ihrer lieblichen Heimat.[2]

[1] Dieser blaue Mantel ist allerdings an mehreren Stellen übermalt und hat dadurch wol etwas von der dekorativ wenigstens schwungvolleren Behandlung des gotischen Miniators eingebüsst. Restauriert ist ferner die Musterung des Teppichs, die ursprünglich helleres Rot hatte. Zutat der schwarze Rand des Ganzen.

[2] Eine Aufnahme auch dieses Bildchens ist für die Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen gemacht worden. H. 49 × B. 34.

Doch „der Ausdruck von Innigkeit und Frömmigkeit, der Gemütsreichtum", den der Begründer der Altenburger Sammlung in diesem Werke bewunderte, hat der ernsten Madonna Lippo Memmis noch eine Verwandte gesellt, die milder noch und menschlicher zugleich die Mutter mit dem Kinde zeigt, das als teuerster Schatz nur ihr allein gehören mag. (Sieneser Schule um 1340 sagt das alte Verzeichnis.) Die kleine vergoldete Tafel mit reich gemustertem Rand enthält nur die Halbfigur der stehenden Maria mit dem Knaben noch als Wickelkind in den Armen; aber sie drückt es mit beiden Händen zärtlich an das Herz und der Kleine, dessen Arme und Brust bis unter die Achseln nackt sind, liebkost mit seiner rechten Hand das Kinn der Mutter; die Wangen Beider sind einander ganz nahe, die Augen kennen kein anderes Ziel als das Liebste, ausser dem die übrige Welt kaum vorhanden scheint. Und doch wirkt die fremde Weite da draussen als Ahnung einer feindlichen ringsum drohenden Macht, die das Mutterherz beklemmt, mit hinein in die reinen Züge und erklärt uns, so unmittelbar verständlich, auch die Hast dieser Umarmung und das Festhalten des unschuldigen, noch hilflosen Kindleins. Das geneigte Antlitz dieser Madonna in Dreiviertelsicht[1] hat eine überraschende Ähnlichkeit mit der neuerdings viel verbreiteten Abbildung in Holzschnitt nach dem Kopf einer allegorischen Frau aus den Fresken des Stadthauses von Siena, dass sich der Name „Lorenzetti" auf die Lippen des kunsthistorischen Betrachters drängt. Aber dieser moderne Holzschnitt (auch in Seemann's kunsthist. Bilderbogen) stimmt nicht sehr getreu mit seinem Urbild, dem Wandgemälde des Ambrogio Lorenzetti überein; die Vertupfung an einigen Stellen der Gesichter im Altenburger Bildchen muss andrerseits ebenso, als irreführende Milderung einer ursprünglich strengeren Wiedergabe der Formen, ausser Rechnung bleiben. Aber die ganze Behandlung der wol erhaltenen Teile sonst zeugt von der Hand eines Meisters, der auf grösseren Flächen mit kühnem Pinsel zu malen gewohnt ist, nicht Mühe hat, wie der Miniator, die Enge seiner Anschauung und die Kleinheit seiner Bewegungen zu erweitern, sondern eher umgekehrt, die Breite seines Vortrags einzuschränken, das summarische Verfahren der Freskotechnik mit der Feinheit und Nähe des Tafelbildchens zu vertauschen. In grossen Flächen und einfachen Falten fällt der blaue Mantel über das Schleiertuch, das Haar und Ohr Marias verhüllt, über Schultern und Arme herab, schlicht und glatt auch das rote Gewand darunter. Die goldgemusterten Besatzstreifen sind ohnehin mehr angedeutet als durchgeführt, nur das zarte Linnen um den Leib des Kindes und das Windelband aus seidenweichem Gewebe mit goldiger Umschnürung in fühlbarem Kontrast gegeben. Fast ähnliche Wertunterschiede wirken mit, wenn er die eine Hand der Mutter, die den Mantel raffend, zur Faust zusammengeschlossen, nur eine untergeordnete Rolle spielt, viel kleiner zeichnet, als die andere, die — in voller Breite allerdings — sich schützend über den Leib des Kindes legt und so zum mitsprechenden Träger des Ausdrucks wird. Nehmen wir dazu die grossen Heiligenscheine, mit dem eingelegten Kreuz in dem des Christusknaben, und das Verhältnis der beiden Figuren zu dem Goldgrund, der als Teppich hinter ihnen ausgespannt erscheint, so dass auch an der ruhigen Seite links der Mantel Maria's von der Schulter mit dem Stern herab sich deutlich als Körper vor dem Grunde hervorhebt, so haben

[1] Leider ist mitten durch die Tafel ein Sprung, der die Lippe der Maria und die vier Finger der Hand auf dem Leib des Kindes verletzt hat, neu hinzugekommen, während an den Augen beider wie in den benachbarten Teilen der Gesichter Retouchen ältern Datums erkennbar sind.

wir lauter Merkmale beisammen, die zu dem Namen des Brüderpaares hindrängen, die als bedeutendste Vertreter der monumentalen Freskomalerei von Siena dastehen: Pietro und Ambrogio Lorenzetti.

Dieser stilkritischen Erkenntnis von einer Seite kam dann eine descriptive Feststellung für die Katalogarbeit von anderer Seite zu Hülfe. Die Rückseite des Bildchens ist ursprünglich sorgsam behandelt, ringsum mit gemustertem Rande umzogen und die Fläche marmoriert, so dass sie als Aussenseite betrachtet werden konnte, d. h. es war bestimmt, entweder nur die eine Hälfte eines Diptychons zu bilden, oder doch einen Deckel zum Schutz des eigentlichen Gemäldes zu erhalten. Nun aber besitzt die selbe Sammlung ein anderes Täfelchen (Nr. 48) von der gleichen Grösse (H. 29 × B. 20 cm), und die nämliche Bemalung und Einfassung der Rückseite beweist vollends die Zugehörigkeit der beiden Stücke, deren Rahmen sogar — unter erneuerter Vergoldung — so genau übereinstimmen, dass auch die Vorderseiten das Innere eines und desselben Diptychons gebildet haben müssen. Diese andere Hälfte, die als Deckel zum Madonnenbilde gehört, trägt unten die volle Bezeichnung

PETRVS LAVRĒTII DE SENI' ME PĪXIT

an der nur das letzte Wort erneuert worden und so über die Grenze hinausgeht. Hier ist nämlich in dem Goldgrunde ein Fensterrahmen aus buntem Marmor gemalt, auf dessen unterer Leiste vorn die Inschrift in goldenen Buchstaben und zwar in den Formen der Übergangsperiode steht, deren sich Pietro auch sonst bedient.[1] In dem oben dreieckig zugespitzten Fenster, dessen Rahmen perspektivisch gezeichnet ist, wird auf dem dunklen Grunde die Halbfigur des toten Christus sichtbar, wie aus dem Grabe hervorschauend, so dass ein Teil nur des breiten Heiligenscheins um das Haupt, das sich leise auf die rechte Seite vornüber neigt, den schräg ansteigenden Rahmen bedeckt. Die Arme sind über dem Leibe gekreuzt, so dass die beiden Hände mit den Wundmalen darin sich gegen die Hüften breiten und mit den Fingerspitzen den dünnen Schurz berühren, dessen obere Falten nur noch sichtbar werden. Die Malerei des nackten Körpers ist „bis auf wenige Retouchen wolerhalten", aber schon ursprünglich als Deckelbild flüchtiger gehalten als die farbenprächtige Madonna, hat aber eben dadurch die grösste Verwandtschaft mit den Wandgemälden des Pietro Lorenzetti, den Vasari gewiss in missverständlicher Lesung einer gleichen Inschrift Laurati statt Laurentii bezeichnet, während wir korrekter Piero di Lorenzo sagen sollten. Der Christustypus mit den gescheitelten, leicht gelockt auf die Schultern herabfallenden, hellblonden Haaren, mit dem spärlichen Bart um Lippen und Kinn, dem halb geöffneten kleinen Munde und den gebrochenen, nicht zugedrückten Augen ist genau der selbe, wie in den Fresken der Unterkirche von Assisi, in der grossen Kreuzigung und den Passionsgeschichten daneben. Dies Bildchen in Altenburg wird also zu einer durchaus zwingenden Urkunde, die durch volle Namensbezeichnung den nämlichen Meister auch als Autor jener vielumstrittenen Wand- und Deckenbilder bestätigt. Die eigentümlich summarische Behandlung, des Haares in langen gewellten Strähnen, des Antlitzes mit niedriger breiter Stirn, geradlinigen Brauen, breit geschlitzten Augen, langer gerader Nase und grossen Wangenflächen mit vorstehendem Backenknochen, der gleichmässigen Fülle der Oberarme mit merkwürdig starker

[1] Besonders die halbrunde Form des Є, die Zusammenziehung des Ꝗ und V, die oben runde Form des Ꝏ bemerkenswert.

Verjüngung vom Elnbogen bis ans breite Handgelenk, der weiten Zwischenräume zwischen den dünnen spitzen Fingern, der leeren oberflächlichen Ausführung des Brustkastens und des Rumpfes, die sich auf Andeutung des Notwendigsten beschränkt, das alles sind Eigentümlichkeiten, die hier wie auf einem Altarwerk in der Galerie zu Siena ebenso, wie auf jenen hochbedeutenden Passionsbildern in S. Francesco wiederkehren. Das Doppelbild in Altenburg wird also sehr wesentlich zur genaueren Erkenntnis des Pietro Lorenzetti und zur Unterscheidung von seinem Bruder Ambrogio beitragen.[1]

Auf einen andern Weg des künstlerischen Schaffens, auf dem sich beide betätigt haben sollen, wo also die Frage nach der besondern Weise des Einen wie des Andern sich gleichermafsen einstellt, auf das Gebiet allegorischer Darstellungen, führt uns ein anderes Werk der Altenburger Galerie, das mit der doppelten Bezeichnung „Schule von Siena um 1400, angeblich Gherardo Starnina“ (alter Katalog Nr. 10) den Kunsthistoriker zunächst vor eine noch schlimmere Alternative stellt.

Das Hochbild hat zwei Darstellungen über einander. Das Spitzbogenfeld oben enthält Christus am Kreuz mit Maria und Johannes darunter. Unter der wagerechten Grundlinie dieses Bildes ist das Hauptstück im Halbkreisbogen geschlossen und die Zwickel, die daneben übrig bleiben, mit Rankenwerk in Relief verziert, dessen Früchte aus eingelassenen buntfarbigen Edelsteinen oder Glaspasten gebildet waren, deren Fassungen jetzt leer sind. (Das Ganze mifst H. 98 × B. 52 cm Pappelholz).

In der Mitte des Hauptbildes sitzt auf reich verziertem gotischem Throne, — mit hoher Rückwand und in perspektivischer Zeichnung schräg dagegen laufenden Seitenlehnen die von zweigeteilten Spitzbogenfenstern durchbrochen sind, — die Gestalt der Maria ganz von vorn gesehen, doppelt so gross als alle andern Figuren, seien sie dem Hochsitz zunächst oder ganz vorn dem Beschauer zunächst aufgestellt, d. h. ohne Rücksicht auf den Abstand, im Widerspruch mit der Perspektive. Nur die Bedeutung für die Gedanken bestimmt hier den Mafsstab dieser Figur, und demgemäss ist sie, genau in der Mittelaxe des Ganzen, in senkrechter, unbeweglicher Haltung, in ruhiger, geschlossener Gewandung, wie ein Götterbild in statuarischer Feierlichkeit hingesetzt. Es ist nicht die liebevolle Mutter, die wir kennen gelernt, sondern die erhabene Himmelskönigin, mit der Krone auf dem Haupt. Ihr Antlitz ist nicht das jungfräulich zarte, noch das matronenhaft gealterte, sondern das der unberührten Gottesgebärerin, in der Mitte der Zeit, aber in die Ewigkeit aufgenommen, und so in Leidenschaftslosigkeit erstarrt wie ein Marmorbild. Der ovale Umriss wie die innern Gesichtsteile sind von strengem Ebenmafs. Die breite, mässig hohe Stirn, die gross geschwungenen Brauen, die tiefliegenden, weit auseinander gerückten Augen mit mandelförmigem Schnitt und geradeaus gerichteten Pupillen, die lange kräftige Nase mit anliegenden Flügeln, der geschlossene Mund mit schmalen Lippen, das feste breitgerundete Kinn verleihen dem Ganzen mehr Hoheit und Stärke als Anmut und Huld. „In diesen Zügen wohnt kein Herz“ — und die rotblonden Haarwellen, die vom Scheitel herabfliessend auch die Ohren bedecken, das Manteltuch, das am Hinterhaupt emporgezogen ist und

[1] Das Diptychon wird deshalb im Jahrgang 1897 der „Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen“ veröffentlicht.

das Antlitz wie den starken Hals umrahmt, auf der Brust von einem prachtvollen Kleinod zusammengehalten, die dunkle Masse des blauen Mantels selbst, der von den Schultern in einfachen Faltenzügen bis auf den Boden den ganzen Körper umschliesst, all das trägt nur dazu bei, die ernste Majestät dieses Weibes zu erhöhen, das als keusches Gefäss des göttlichen Willens gedient hat und als Trägerin des Heiles selber geheiligt ward.

Nur da, wo die Hände unter dem wenig gelüfteten Mantel hervorkommen, sieht man das kostbar gewebte rotgoldene Gewand, das ihren Leib umfängt, und diese Hände sind schlank und schmal, ausserordentlich vornehm. Die langen schöngestellten Finger halten den Gottessohn, der von der Brust abwärts in eine reichgeblümte Tunika aus grünem Goldgewebe verborgen ist. Trotz dieser schimmernden Hülle, die ihn wie der Panzer eines Goldkäfers einschliesst, bewahrt das Knäblein die ganze Lebhaftigkeit eines gesunden Kindes, ja die grausame Lust an verwandtem Leben. Sein Körper ist wolgenährt, die Brust sogar fleischig, die Arme rund mit zahlreichen Einschnürungen der Haut über dem weichen Polster; der runde vollwangige Kopf sitzt auf kurzem Halse und wird von reichen blonden Löckchen umrahmt. Unter der hohen Stirn funkeln ein Paar grosse dunkle Augen. Denn in der Rechten hält es mit hartem Griff ein flatterndes Vöglein am Schwanze fest, um mit der Linken nach dem Palmzweige zu langen, der ihm von frommer Himmelsbraut geboten wird. Sein Köpfchen wendet es ganz herum, und treibt so, im Gegensatz zur ernsten Mutter, auf eigene Hand sein fröhliches Spiel.

Durchaus sienesisch ist dies Zusammenstossen der starren, gedankenhaften Allegorie mit der naiven Kindlichkeit und den intimen Beziehungen menschlicher Wesen. Und keine Frage, diese Vereinigung der Kinderscene, die sienesische Madonnen sonst so glücklich macht, mit der thronenden Majestät, die wir aus Stadtpalästen kennen, ist nur denkbar auf dem Boden der sienesischen Kunst. Die Leistungen eines Simone Martini wenigstens, wenn nicht schon die eines Duccio sind ihre Voraussetzung. Und sehen wir diese Verbindung gerade da sich einstellen, wo abstrakter Ideengehalt in die Region zeitloser Bedeutsamkeit über die natürlich menschlichen Dinge hinausstrebt, da darf auch der dritte Name nicht fehlen, Lorenzetti. Ohne die allegorischen Darstellungen, die sie — vielleicht angeregt durch Giottos Verherrlichung der Tugenden des heiligen Franciscus oder durch die lehrhafte Bilderschrift, die vom Dominikanerorden verlangt und gepflegt ward, — im geistlichen wie im weltlichen Sinne versucht haben, ohne ihr Streben, die Gedankenspiele der Zeit in Gemälden anschaulich zu machen und so die Bedeutung, den Rang ihrer Kunst durch die Heirat mit dem scholastischen Geist der höchsten Gesellschaft zu erhöhen, ohne diese Verquickung, die gerade Pietro und Ambrogio Lorenzetti vollzogen haben, ist schon die triumphierende Gottesgebärerin dieses Bildes nicht erklärbar.

Wie vielmehr nun die übrigen Bestandteile, die noch hinzukommen! An das Podium des Thronsitzes, dessen Stufe mit goldenem Teppich belegt ist, stossen links und rechts vorspringende Flügel der Estrade, — hier im Hochbilde nach vorn gerichtet, während sie sich auf jenen Wandgemälden der „Maestà“ nach beiden Seiten hin ausdehnen. Es ist derselbe Mosaikfussboden aus buntem Marmor, dessen wolbekanntes Rautenmuster zwischen den einander durchkreuzenden Streifen in perspektivischer Verkürzung gezeichnet ist. Auf dieser geheiligten Schwelle stehen Bewohner

des Himmels als Zeugen aufgereiht, hier wie dort, nur in Rücksicht auf das Hochformat des Bildes hier paarweis gesellt. Ganz vorn einander gegenüber die Apostelfürsten Petrus und Paulus, dann die Lokalpatrone Johannes der Täufer und Nicolaus von Bari, in bischöflichem Ornat mit den drei goldenen Bällen auf der Hand. Es folgen weiter nach innen, links neben dem Täufer ein bartloser Mönch in schwarzer Kutte mit einem Krückstock in der Rechten und einem Rosenkranz in der Linken, also ein jüngerer Ordensheiliger in der Art des S. Giovanni Gualberto oder Agostino Novello, und gegenüber S. Agatha, die ihre abgeschnittenen Brüste darbringt; endlich, dem Thron zunächst, die königliche Jungfrau Katharina von Alexandrien auf der rechten und eine ebenso jugendliche Martyrin in weltlicher Tracht, ohne anderes Attribut als den Palmzweig, auf der linken Seite vom Beschauer. Jenseits dieser beiden Heiligenpaare hüben und drüben, die gewiss dazu dienen können den ursprünglichen Bestimmungsort des Bildes ausfindig zu machen, werden oben fliegend noch je drei Engel sichtbar, die zu pyramidalem Gipfel der beiden Reihen geordnet in verschiedenen Stellungen, durch die Fenster der Thronwangen hindurch schauend, die Königin des Himmels verehren.

Nun aber kommt zu diesen herkömmlichen Bestandteilen der Maestà noch ein Neues hinzu: zwischen der Thronstufe und den Seitenflügeln der Estrade bleibt in der Mitte ein trapezförmiger Ausschnitt frei, wo statt des glänzenden Mosaikfussbodens der grüne Boden der Mutter Erde offen daliegt. Hier streckt sich in schräger Lage, auf einen Elnbogen gestützt den Oberkörper emporrichtend ein Weib von mächtigen Formen. Ein schwärzliches zottiges Fell umschliesst die Beine, so dass unten nur die nackten Füsse mit ihren langen fingerartigen Zehen hervorschauen, bis an die Taille, wo die rote glatte Innenseite herausschlägt. Von hier ab hebt sich die volle Büste mit den Armen, nur von einem durchsichtigen feinfaltigen Hemd mit Ärmeln, das alle Formen erkennen lässt, bedeckt, — wie aus einem Purpurkelch —, und verstärkt die Wirkung des schönen jugendlichen Kopfes mit reichem aufgelöstem Lockenhaar, dessen gross gezeichnete regelmässige Züge nur von schmerzlichem Ausdruck durchzogen werden. Unwillkürlich denken wir zuerst an die Büsserin Magdalena; aber der polygone Nimbus um das blonde Haupt belehrt uns, dass keine vollgültige Heilige gemeint sei, und ein Schriftband in der Rechten enthält nicht die Worte „Dilexit multum . . .“ sondern in gotischer Minuskel **Serpens decepit me et comedi** . . . und diese Antwort auf die Gewissensfrage Jehovas (Genesis III, 13) geben die Trägerin als die Stammmutter des Menschengeschlechts zu erkennen, durch die Sünde und Tod in die Welt gekommen, und bezieht sich, wie die abweisende oder klagende Gebärde der Linken, auf die Schlange, die sich auf der andern Seite daher ringelt und den ebenso blondlockigen Frauenkopf zu ihr herüberstreckt. Die verführerische Rede dieses dämonischen Wesens steht, soweit sich aus den abgeriebenen Goldbuchstaben in gotischer Minuskel erkennen lässt, am innern Rande des Podiums geschrieben, das die Arena einschliesst. Wenigstens sind die Worte: **S . . . quem . . . te . . . et Fructus illius dulcis** . . . . . zwischen Ornamentstreifen erkennbar geblieben, die sich vielleicht aus dem Kommentar Thomas' v. Aquino ergänzen lassen. Damit ist Eva, die von der verbotenen Frucht des Baumes der Erkenntnis gegessen hat, und ihren schönen Leib, das herrlichste Gebilde des Schöpfers, verhüllt, in Angst und Zittern vor dem zürnenden Vater, der Stimme des Gewissens die schuldbewusste Antwort stammelnd dargestellt, und so am Boden sich windend in deutlichem Gegensatz zur keuschen Jungfrau Maria gezeigt, die droben in ewiger Reinheit als Siegerin über die

Sünde thront. Die unberührte Gottesmagd wird der Schlange den Kopf zertreten, hatten die Propheten des alten Bundes geweissagt; hier stehen die Zeugen des Evangeliums und bestätigen die Erfüllung.

Wir haben also eine von jenen allegorisch-symbolischen Kompositionen vor uns, wo Maria, das stralende Weib der Apokalypse, über das Böse triumphiert, wie die reine Lehre und ihr gefeierter Verfechter Thomas von Aquino über die Irrlehren der Ketzer, die zu seinen Füssen sich krümmen, in jenem Bilde des Francesco Traini zu Pisa.[1] Eine solche allegorische Dichtung über das Erlösungswerk, in der Christus, der gekreuzigte, als Sieger über den Tod die Hauptrolle spielt, besitzen wir in einem kleinen, leider fast zur Unkenntlichkeit verwischten Breitbilde der Galerie von Siena, das dort dem Pietro Lorenzetti beigemessen wird. Dort aber vollzieht sich, wie auf den berühmten Fresken des Camposanto und wie die Schilderung des Eremitenlebens auf einer Tafel der Uffizien, die man ebenso mit dem Namen Lorenzetti in Verbindung bringen möchte, die Handlung oder der Gedankenfortschritt in verschiedenen Momenten durch die Bildfläche hin. Hier in Altenburg ist dagegen der Tod des Erlösers und der Schmerz der Mutter mit dem Lieblingsjünger, der den Sohn ersetzen und für die Jungfrau zeugen soll, in das Bogenfeld gewiesen, das ursprünglich schon flüchtiger gemalt, doch am besten erhalten ist.[2] Der genaueste Zusammenhang der zwei Figuren mit den drei Spitzen des Throngiebels unten stellt die dekorative Absicht ausser Zweifel. — So aber wird es möglich, die Hauptscene zu einem feierlichen Triumph, zeitlos in seiner bleibenden Bedeutung, sub specie aeterni zu erheben. Dadurch unterscheidet es sich von jener religiösen Allegorie auf Christus Triumphator in der Galerie von Siena und bekommt mehr Verwandtschaft mit der Darstellung des guten und des bösen Regiments im Stadtpalast, d. h. den weltlichen Allegorieen des Ambrogio Lorenzetti, in denen sich der fortschreitende Gang aneinander gereihter Einzelmomente noch mit der feierlichen Ruhe der thronenden Gottheiten, dem Urbilde der Maestà, den Rang streitig macht, ohne durch einen engen Anschluss an die Raumgesetze der Architektur zu einem befriedigenden Ergebnis echt monumentaler Malerei zu gelangen.

Schon in diesem Sinne gehört das Altenburger Hochbild mit seiner Verteilung des Stoffes auf eine Haupttafel und ein sekundäres Bogenfeld, wo gerade die Kreuzigung so häufig schon über der Madonna mit Heiligen ihre Stelle fand, mitten hinein in die Entwicklungsreihe. Es ist also eine Urkunde für die allmähliche Auseinandersetzung zwischen Altarwerk und Wandmalerei auf der einen Seite, zwischen Historien- und Repräsentationsbild oder successiver und simultaner Auffassungsweise auf der andern. So kann auch seine Entstehungszeit nur da gesucht werden, wo diese Unterschiede noch unsicher und fliessend waren, wo denkende Maler, wie die Urheber der genannten Beispiele, je nach der Gelegenheit, die sich darbot, zu Versuchen veranlasst wurden, deren glückliches Gelingen erst der klaren Einsicht in das Wesen auch der Nachbarkünste, Architektur und Plastik, verdankt werden kann, d. h. über das Verständnis der Trecentisten hinausliegt. Die besondere Lösung, die

[1] Vgl. Herm. Hettner, Italienische Studien S. 107 ff.

[2] Auf summarisch dargestelltem Felsboden steht das einfache Kreuz, daran eine fast karrikierte schmale langbeinige Gestalt des Gekreuzigten, links die Madonna in Vorderansicht in blauen Mantel eingehüllt, mit finstern, alten Zügen, rechts Johannes in Profil mit braunrotem Mantel, beide ohne viel Ausdruck. Auch darin die sekundäre Wirkung absichtlich der Ökonomie des Ganzen untergeordnet.

hier auf Grund der gewohnten Ökonomie eines Tafelbildes, gleichsam mit Einbeziehung eines Predellenstückes in die Hauptkomposition, versucht wird, und der Zusammenhang mit jener religiösen Allegorie zu Siena, wo der Sündenfall den ersten Moment der Reihe bildet, wie hier die Unterlage der Maestà, weisen beide zwingend auf ein ganz bestimmtes Stadium in der Entwicklung der sienesischen Malerei, mag auch das Tafelbild in Altenburg für einen auswärtigen Bestimmungsort geschaffen sein, wie etwa Pisa, wohin die alte Benennung als Gherardo Starnina, wie die Bevorzugung des Nicolaus v. Bari zugleich hinzudeuten vermöchten. Der Urheber gehört der sienesischen Schule an, und hängt, darüber kann wol kein Zweifel walten, mit Ambrogio Lorenzetti aufs Engste zusammen.

In erster Linie muss hier der Typus der Himmelskönigin entscheiden, die durchaus in die Versammlung von Idealköpfen hineinpasst, die Ambrogio in der Verherrlichung des guten Regiments im Stadthaus seiner Vaterstadt gegeben hat, und zwar entspricht die kalte Regelmässigkeit ihrer Züge, der starre Ernst ihres Ausdrucks mehr den Vertreterinnen eines unbeugsamen Principes, wie etwa des Rechtes, als den anmutigen oder gar liebreizenden Wesen, die er als Verheissungen des Friedens oder der Barmherzigkeit so lockend zu beleben weiss. Hier in der Mitte wird auch die Vorderansicht wie felsenfeste Unbeweglichkeit des Götterbildes beibehalten. Wie absichtlich das geschieht, darüber belehrt das perspektivische Streben in unmittelbarer Umgebung wie der Drang nach Bewegung schon im Kinde. Eben hier aber darf nicht verkannt werden, dass die räumliche Auseinandersetzung der tektonischen wie der plastischen Körper auf dem gewollten Schauplatz, die Wiedergabe eines palco scenico nach damaligem Festapparat im Kirchenchor oder auf der Piazza del Campo selbst, doch neben überraschender Erfahrung auf der einen Seite, nämlich der Architektur, auch unläugbare Fehlgriffe nach der andern, nämlich der Plastik, vor Augen stellt.

Das Verhältnis der Figuren zu ihrem Standort und zu einander ist freilich durch die Vergrösserung der Hauptfigur zu Gunsten ihres idealen Wertes gestört worden, indem diese, wie gesagt, an der zurückliegenden Stelle des Schauplatzes, wo eine Verkleinerung geboten wäre, vielmehr doppelt so gross als die Heiligen vor dem Thron gebildet ist. Dabei ward auch die Untensicht, wie sie auf erhöhtem Podium sich einstellen musste, im Kopf der Maria ausser Acht gelassen. Aber auch die paarweis geordneten Heiligen sind in der zweiten Reihe etwas grösser als die der vordersten; die Engel, die in dritter Reihe schweben, dagegen auffallend kleiner, auch wenn nur halbwüchsige Mägdlein gemeint sein mögen. Perspektivische Unsicherheit auf dem plastischen Gebiet der Gestaltenbildung und Zeichnung verkürzter Form macht sich überall und besonders auch darin bemerkbar, dass bei der häufigen Anwendung der Dreiviertelsicht die abgekehrte Seite des Kopfes zu stark zusammenschwindet. Selbst bei Paulus, dessen Gesicht fast ganz nach vorn gedreht ist, verführt den Maler diese Gewohnheit, die eine Gesichtshälfte scharf abzuschrägen. Seine Figuren sind eher gedrungen als schlank, bei kaum mehr als sieben Kopflängen wolproportioniert in den Gliedmafsen, nur die Schultern überall schmal, selbst bei Maria, unter dem grossen Kopf besonders auffällig. In ihrer Bewegung macht sich ein Rest von Befangenheit in der Scheu vor weiterem Ausgreifen bemerkbar, während die Wendung und Drehung sonst schon sehr mannichfaltig, in der Lebhaftigkeit des Kindes sogar zu kühnem Kontrast der Körperlage nach links und der Abkehr des Kopfes, der Arme und des Brustkastens nach rechts hin, sehr vorgeschritten erscheinen.

Diesem Grade seines Verständnisses für die Gestaltung entspricht auch die Art der Gewandung. Sie legt sich überall weich und ziemlich eng an die Leiber an und lässt, mit wenigen Ausnahmen, wo die Tracht es mit sich bringt, nirgends gehäufte und durchlaufende Faltenzüge hervortreten oder gar selbständig als ornamentale Draperie das Gestell überwuchern. Er ist also fern von dem spätgotischen Gehänge und Geschlängel, das in Siena gerade am Übergang ins XV. Jahrhundert, in den Tagen eines Taddeo Bartoli und Don Lorenzo Monaco so häufig Überhand nahm. Im Gegenteil bezeugen die Ausnahmen, wie die Mäntel des Petrus, Johannes und Paulus mit dem Motiv der schräg ansteigenden, glatt gelegten und in einem Punkte zusammenlaufenden Falten, dass er seine Studien nach antiken Togafiguren gemacht hat, während er die steifen Flächen und Bruchfalten des Goldbrokats im Pluviale des Bischofs Nicolaus und dem Fürstenmantel Katharinas von der schmiegsamen Weichheit und dem sanften Fluss der sonstigen Stoffe weiblicher Kleider unterscheidet. Die schweren Goldgewebe mit ihren reichen Mustern und sonstigem Zierrat giebt er noch in der ganzen emsigen Genauigkeit sienesischer Goldschmiedsarbeit aus bester Zeit, ebenso wie den eingelegten Fussboden und den Teppich, der vom Throngiebel über den Sitz und die Stufen herabhängt. Und wie in den Farben, hier noch zurückhaltend, steigert er in den Gewändern der Heiligen die Pracht: Petrus erscheint in hellblauer Tunica mit gelbem Mantel, der bei Paulus violett, bei Johannes über dem Fell tiefrot gehalten ist. Neben der schwarzen Kutte des Mönches stralt die Nachbarin in zinnoberrotem Überwurf über blauem Kleide, während gegenüber S. Agatha nonnenhaft die blaugraue Hülle über den Kopf gezogen hat, und Katharinas Purpurgewand unter dem hellrosa Goldbrokat des Mantels hervorleuchtet. Ihr begegnet das Grüngold des Jesusknaben und über dem rotgoldigen Kleid Marias breitet sich beruhigend, zwischen dem schimmernden Glanz der Engel und des Thrones, der weite dunkelblaue Mantel der Königin.

Es ist unläugbar, hier sind die wolabgewogenen Kontraste wie Vermittelungen eines Malers, der auf dem Grunde der mittelalterlichen Polychromie und ausgesprochener Farbenfreude die Vorzüge eines Koloristen zu entwickeln im Begriff war, soweit die Aufgaben und die Sinnesart seiner Zeit die eignen Ansprüche eines solchen Geschmackes aufkommen liessen.[1] Damit vereinigt sich die Mannichfaltigkeit und die Abwechslung der Typen, die ihm zu Gebote steht, zur Bereicherung verschiedenartigen Lebens, das der einförmigen Zeugenschaft bei solchem Stillstand des eigentlichen Geschehens zu Hülfe kommt.

Petrus zeigt auf kurzem, kräftigem Halse mit stark betonter Muskulatur des Nackens einen etwas verdrückten Kopf mit scharf beschnittenem grauem Haupthaar und kurzlockigem Vollbart. Sein Antlitz hat eherne, fleischlose Züge, zugekniffene Augen mit unheimlich blitzendem Weiss und eine vorgebaute Mundpartie, die den Ausdruck des Ingrimms verstärkt. Ihm zugekehrt weist Johannes auf den Sohn Mariens hin, während in der Linken ein langes Schriftband mit dem vollständigen Spruch: „Ecce agnus dei qui tollit peccata mundi“ in schwarzer gotischer Minuskel, flattert. Sein Gesicht ist schmaler und jugendlicher, von starkem braunem, aber nicht in die Höhe strebendem

[1] Die Farben haben durch Alter und besonders durch einen brüchig gewordenen Firnis gelitten, die Fleischfarben jetzt bei allen Gestalten einen Stich ins Grünliche oder Bräunliche, mit fein vertriebenen Lichtern. Aber der ursprüngliche Schmelz und die Vollsaftigkeit der Tinten behauptet sich auch in diesem Zustand.

Haar und dunklem in langen, vereinzelten, aber nicht scharf gedrehten Locken herabhängendem Bart umwallt. In lauter kleine Fältchen zieht sich das bartlose Antlitz des Mönches zusammen, während die Märtyrin neben ihm in heiterer Jugendfrische blüht. Vielleicht die Schönste im ganzen Bilde ist die bräutliche Katharina: ihr anmutiges Haupt wiegt sich auf schwankem vorgestrecktem Halse, üppiges rotblondes Haar fliesst von dem Scheitel unter dem zierlichen Diadem, das ihre Stirne schmückt, auf die Schultern nieder. Ihr edles Profil ist das einzige weibliche, das eine freie hohe Stirn, eine nicht zu lange Nase und eine wolproportionierte untere Gesichtshälfte aufweist. Nur als Folie dient ihm das schmale Antlitz Agathens mit traurigem Ausdruck. Als weissbärtiger Greis erscheint neben ihr Nicolaus in weisser goldgezierter Mitra mit bronzefarbenen aber regelmässigen Zügen; nur der Blick der schmalen Augen hat etwas Stechendes, das wol die Aufmerksamkeit auf Petrus den Apostelfürsten gegenüber bezeichnen soll. Denn sein Nachbar Paulus wendet sich dem Betrachter zu nach aussen. Mit dem blanken Schwert in der Rechten, das auf den linken Arm herüber neigt, hält er vier Briefe zwischen den Fingern, die in perspektivischer Zeichnung so getrennt hintereinander stehen, dass auf jedem der Anfang seiner Adresse sichtbar wird. Das ältliche Antlitz des kahlwerdenden Kopfes ist von mächtigem braunem Vollbart eingerahmt, tiefe Falten über der Stirn und lange Furchen von der Nase über die Wangen erinnern an das byzantinische Urbild dieses Typus. Und nehmen wir dazu die Engel hinten, mit ihrem reichen rotblonden, in vollen Wellen an den Schläfen zurückgestrichenen Lockenhaar, mit den hochsitzenden mandelförmigen Augen, mit dem langgezogenen Oval auf schlanker Säule des Halses, und dem ernsten Ausdruck in diesen Zügen, so rühren wir abermals an das köstliche Besitztum einer uralten Kunsttradition, das seit Duccios Tagen noch bei den nächsten Nachbarn fühlbar genug den Grundstock all ihrer Vorstellungen bildet, sobald sie zu den idealen Regionen des Himmlischen und zur ewigen Majestät der Gottheit emporstreben.

Auf der andern Seite wird das Bestreben nach Tiefenentfaltung im Schauplatz der bedeutungsvollen Scene nicht unterschätzt werden dürfen. Schon die vorderen Paare der Heiligen links und rechts vermitteln zwischen Flanken- und Frontstellung, d. h. zwischen dem Beschauer und dem Hochsitz der Himmelskönigin. Die perspektivische Zeichnung des marmornen Parquets, auf dem sie stehen, lässt keinen Zweifel über die Richtung, wenn sie auch mit der Höhenaxe zusammen geht. Der dreigieblige Thron steht auf breitem Sockel, Stufen führen zu ihm hinan, der schräge Verlauf der Seitenlehnen gegen die Rückwand betont mit ihren Spitzbogenfenstern in voller konstruktiver Entschiedenheit die Tiefe des Gestühls. Ganz besonders aber wird schon der erste Anblick durch den trapezförmigen Ausschnitt aus dem Podium bestimmt. Das Zusammenfliehen des Stufenrandes über dem natürlichen Erdboden, der als Arena für den Auftritt zwischen Eva und der Schlange dient, wie für den Zweikampf bei einem Gottesurteil, — diese Eröffnung einer Vorbühne zu Füssen des eigentlichen Festapparates ist ein sehr charakteristisches Mittel in der Raumökonomie, das die Frage, wo sonst dergleichen im Trecento zu finden sei, dringlicher und persönlicher als die doppelte Rechnung zwischen Wollen und Können sonst, erneuert.

Unter den erhaltenen Denkmälern können hier ausschliesslich die Gemälde des Ambrogio Lorenzetti in Betracht kommen. Ganz besonders verwandt ist die Anordnung einer Madonna mit Engeln und Heiligen in der Galerie zu Siena, ein anerkanntes kleines Hochbild, wo Maria auf teppich-

belegten Stufen thront, die Verehrer links und rechts aufgereiht zu ihr emporschauen, und der trapezförmige leere Raum in der Mitte nur vorn mit einer Blumenvase geschmückt ist. Hier sind auch sonst alle charakteristischen Merkmale beisammen, die an der Altenburger Tafel hervorgehoben werden mussten: die mannichfaltigen, zwischen fleischlosem Asketentum und üppiger Jugendfrische auf- und absteigenden Typen, mit der entsprechenden hier zarten und rosigen Karnation, dort runzligen olivenbraunen Haut über den Knochen, der wunderbar emailartige Auftrag der Farbe ohne jede Spur der Pinselzüge, und ihre noch in mangelhafter Erhaltung überall erkennbare Reinheit und Leuchtkraft, die geschmackvolle Zusammenstellung wirksamer Kontraste der Polychromie wie der Übergang zu harmonischer, ja entschieden koloristischer Verwertung der Naturfarben. Selbst die Gewandbehandlung stimmt überein, soweit der Aufbau aus Figuren allein ohne die tektonischen Bestandteile dazwischen nicht andere Rechnung vorschrieb. Und dann zwei auffallende Eigentümlichkeiten: die perspektivische Durchführung der Muster auf Fussboden und Teppich mit ihrer überraschenden Virtuosität, und die seltsame Verquetschung der Köpfe mit ihrer besonders unterhalb der Schädelbasis schnell zusammenschwindenden Gesichtshälfte, die dem Beschauer abgekehrt verkürzt erscheinen soll, aber verkümmert oder verzerrt, oft gar mit schief gezogenem Munde, nicht selten die schönsten Gesichter entstellt. — Da haben wir die fehlerhaften Angewohnheiten mit den überlegenen Vorzügen eines Meisters beisammen, die sich in dieser Verquickung kaum anderswo wiederfinden. Berücksichtigt man daneben die besondern Bedingungen der Allegorie, wo der Ausdruck abstrakter Gedanken und symbolischer Beziehungen die freie schöpferische Tätigkeit des Künstlers unterband und die malerischen Vorzüge seines sonst geläufigen Verfahrens gefährdete, so werden auch Abweichungen und Flüchtigkeiten im einzelnen nicht verwundern. Dem dogmatischen Begriff, ja dem beigeschriebenen Wort musste notwendig ein Teil der künstlerischen Durchführung zum Opfer fallen. Geht nun aber gerade in diesen Wahrzeichen mühvollen Ringens zwischen geistigem Inhalt und sichtbarer Form die allegorische Darstellung in Altenburg, wie wir dargetan, als zugehöriges Glied in eine Reihe von anderen Versuchen desselben Meisters ein, und geht sie andrerseits deutlich über die Bestrebungen des ältern Bruders Pietro hinaus, so kann diese wichtige Urkunde für den geistigen und künstlerischen Fortschritt der sienesischen Schule, die wir in Altenburg vor uns haben, vorerst nur mit dem Namen des jüngeren, Ambrogio Lorenzetti verbunden werden. Bei der eigenartigen Erfindung und den verwickelten Schwierigkeiten der Aufgabe, die hier zu lösen versucht ist, verbietet es sich von selbst, mit leichtfertiger Abschiebung an einen unbekannten Schüler zu denken. Es ist die selbstgewollte durchdachte Leistung eines Meisters, der noch im vollen Zuge der echten Kunst steht, also im dritten Viertel des Jahrhunderts seine reifsten Früchte zeitigen mochte. Weder von der ornamentalen Stilisierung der Spätgotik mit der ein Jacopo della Quercia zu ringen hatte, ohne sich daraus erlösen zu können, noch von der Auflösung der sienesischen Kunsttradition, die sich im letzten Drittel des Trecento fühlbar macht, ist in der Altenburger Tafel irgend etwas zu spüren, sondern nur das hochstrebende Wollen eines überlegenen Kopfes, dem das erlernte und erreichbare Können seiner Zeit zu eng wird für seine Gedanken.[1]

[1] Das Gemälde wird von der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen im Jahrgang 1897 veröffentlicht.

Was es heisst, dieses Bild erst gegen 1400 (und damit in die Tage des Florentiners Gherardo Starnina) zu datieren, wie es im alten Verzeichnis geschieht, — das lehrt eine Vergleichung mit andern Beispielen der sienesischen Schule bis zu den ausgesprochenen Meistern des Übergangs, an denen die Sammlung Lindenau besonders reich ist, zur Genüge. Am lehrreichsten ist auf der einen Seite vielleicht die Gegenüberstellung eines kleinen Breitbildes mit dem Tode Marias, das als eine Abwandlung Duccios in einen milderen Geschmack erscheint, wie er in den Werken eines Bartolo di Maestro Fredi oder den bekannten Wiederholungen Duccioscher Vorbilder im Museo dell' Opera zu Siena sich äussert. Die Grundzüge der Komposition, die würdigen Gestalten der Apostel links und rechts, wie der Engel, die Christus begleiten, besonders der Erzengel Michael, mit Schwert und Kugel, zu Häupten und Gabriel, noch die Leiche segnend, zu Füssen, neben dem Gottessohn, der die Seele in Gestalt eines Kindleins auf seinen Arm nimmt, gehören der geheiligten Tradition und bewahren ihren machtvollen Adel; aber die Idealfigur in der Mitte, wie das Vorherrschen weicher, zarter Farben, besonders Hellrosa, die Durchführung der Stralenglorie bekunden dazwischen das Erlahmen der künstlerischen Kraft, die Neigung zu einer sanfteren aber auch minder charaktervollen Schönheit.[1] Auf der andern Seite würden die Werke eines Taddeo di Bartolo, eines Giovanni di Paolo und Sano di Pietro wenigstens der Entstehungszeit nach schon ins folgende Jahrhundert führen, in dessen erstem Jahrzehnt noch Spinello Aretino mit seinem Sohne Parri den Stadtpalast von Siena mit historischen Wandgemälden schmückt. In welchem Umkreis wir uns dann, am Ausgang des spätgotischen Stiles bewegen, mag an dieser Stelle die Abbildung eines Predellenstückes vor Augen stellen, das die Flucht nach Ägypten darstellt und dem Florentinisch gewordenen Sienesen Don Lorenzo Monaco gehört.[2]

[1] Vgl. die Abbildung oben S. 145; es wird im alten Verzeichnis, Nr. 34 als „sienesisch um 1340 wahrscheinlich von Ambrogio Lorenzetti" aufgeführt.

[2] Im alten Katalog Nr. 31. Schule von Siena, aus der Mitte des 14. Jahrhunderts.

II.

FLORENTINER TRECENTISTEN

Längst vor Lorenzo Monaco, den erst neuerdings ein Aktenstück als gebürtig aus Siena erwiesen hat, weiss die alte Tradition in Florenz von Künstlern zu erzählen, die aus derselben Heimat zu kürzerem oder längerem Aufenthalt an den Arno herniedergestiegen, hier ihren Wirkungskreis gefunden. Durch Vasaris sonst so lokalpatriotische Geschichte zieht sich, oft genug in naivem Widerspruch zu seiner eifrig florentinischen Tendenz, eine Reihe sienesischer Namen, die eine dankbarere Generation zu Florenz in lebendiger Erinnerung aufbewahrt hatte, wenn auch oft in irriger Verknüpfung mit erhaltenen Werken. Aus den wolüberlegten Kapiteln, wo das Recht der Priorität zur Sprache kommt, absichtsvoll genug hinausdrängt, spielen diese Namen an anderer Stelle zuweilen eine seltsame Rolle und stellen zum Entgelt gelegentlich alles auf den Kopf. Aber auch so noch giebt dieser Rest einer unparteiischen Überlieferung dem kritischen Historiker zu denken, und zwar nicht allein bei jenen Anfängen, sondern auch während des ganzen Trecento, wo die sorgfältige Scheidung der Schulen schon wie etwas Selbstverständliches hingenommen und immer wiederholt wird.

Gerade damals übertönt in Vasaris Darstellung der gute Klang des Namens Simone von Siena, gleichviel ob Memmi oder Martini dabei steht, die Einheimischen von Florenz und räumt diesem Fremden neben Taddeo Gaddi selbst da eine Stelle ein, wo er gar nicht hingehört, wie in Cappella Spagnuoli bei S. M. Novella. Sein Landsmann „Laurati" wird gar durch ganz Toscana, wie Vasari versichert, mit Aufträgen förmlich verzogen. Noch immer spukt Ugolino da Siena im Tabernakel

des Andrea Orcagna, und weder Bernardo Daddi noch Lorenzo Monaco will es gelingen, ihn zu verdrängen.

Zuverlässiger als Gerede der Leute, und sei es noch so alt, oder als Geschichtschreiber der Renaissancezeit, und seien sie noch so klassisch, geben noch immer die künstlerischen Urkunden selber Auskunft, die auf uns gekommen, gar manche Frage zu beantworten, die keiner von Jenen gestellt. Eine Reihe von Gemälden der kleinen Sammlung in Altenburg führt uns, dem Ort ihres Ursprungs und der Eifersucht ihrer Mitbürger entrückt, mitten hinein in den Widerstreit zwischen florentinischer Geschichtschreibung und italienischer Kunstgeschichte.

Es sind zunächst drei Krönungen Marias, die hier in Betracht kommen, — zwei davon in trefflichster Erhaltung, eine dritte leider arg verputzt und an entscheidender Stelle töricht verschmiert, aber trotzdem kaum weniger wichtig als die beiden andern. Der Gegenstand der Darstellung schon verknüpft sie mit Giottos berühmtem Altarwerk für die Cappella Baroncelli in Sta Croce. Dies war der Kanon für alle florentinischen Maler, die dasselbe Thema in Angriff nahmen; sei es auf bestimmtes Verlangen, sei es auf eigenen Antrieb, der Ausgangspunkt liegt dort. So wird der Verfolg der Abwandlungen, die diese Komposition Giottos bis zum Anfang des Quattrocento erlebt, willkommene Gelegenheit, die Oscillationen des Geschmacks und die Einflüsse auf den innern Kern des künstlerischen Schaffens zu beobachten, die gar manche bisher geglaubte Erzählung berichtigen wird. Hier nur in grossen Zügen ein paar Bemerkungen, die bereits verwertbar scheinen.

Alle drei Krönungen der Altenburger Galerie bestehen aus einem einzelnen Hochbilde, während Giottos Altarwerk, ein dreiteiliges Breitbild von niedrigeren Verhältnissen, unter dem mittleren Bogen nur die beiden Hauptfiguren Christus und Maria auf dem Thron und vier knieende Engel davor enthält, die Chöre der Seligen aber als dichtgedrängte Reihen in die Seitenflügel hinaus verlegt. Hier dagegen sind alle Zeugen in unmittelbarer Nähe des göttlichen Paares selber versammelt.

In dem ersten dieser Beispiele[1] bleibt jedoch der Anschluss an Giotto durchaus fühlbar, so mannichfaltig auch die Abweichungen sich einstellen. In halber Höhe der gedrehten Säulen, die den weiten ein gleichseitiges Dreieck einschliessenden, mit Rundbogenfries und Zahnschnitt ausgelegten Spitzbogen tragen, liegt die Stufe des Thrones, dessen fester Aufbau mit hoher Rückwand und je zweien, im Kleeblattbogen sich öffnenden Giebelfenstern über den schräg gestellten Seitenlehnen, die beiden oberen Drittel der ganzen Bildfläche füllt. Auf der abgeschnittenen Spitze des Rückgiebels steht auf breitem Fuss eine Monstranz in Tabernakelform, während die ansteigenden Simse, statt mit knollenartigem Blattwerk, hier mit hohen Rankenwindungen besetzt sind, die dem Kopfstück gotischer Krummstäbe gleichen. Schlanke Fialen krönen die Stäbe zwischen den Fenstern, Wimperge mit Kreuzblumen diese Öffnungen des Gestüls, das so wie ein fünfteiliger Flügelaltar auseinander zu klappen scheint. Die weisse Marmorwand hinten ist mit reichgemustertem Goldbrokat bedeckt, dessen Spitze an sieben Nägeln aufgehängt in symmetrischen Bogenlinien sich glatt ausspannt. Vor ihm sitzen die beiden Thronenden in gleicher Höhe einander zugewendet und Christus setzt, wie bei Giotto mit beiden erhobenen Armen der jungfräulichen Mutter die Krone aufs Haupt. Er selbst ist

[1] Altes Verzeichnis Nr. 137. H. 69 × B. 38 cm im Rähmchen. Die Erhaltung ist durchaus vortrefflich.

barhaupt und jugendlich, wie auf dem Vorbild in Sta Croce, aber in scharfem Profil gesehen und mit grossem Kreuznimbus als der Erlöser bezeichnet, während Maria nicht so matronenhaft verschleiert, sondern mit zartem durchsichtigem Gebände, wol den Blick aber nicht die Stirn so demütig senkt wie bei Giotto. Ihre Hände liegen gekreuzt über dem Leib hier wie dort, und bis auf den Schnitt der Ärmel, die beim Christus Giottos den glockenförmigen Überfall bis an den Elnbogen haben, deren eckig abstehender Rand hier vermieden ist, bewahren auch die geraden Linien der Mäntel von den Schultern nieder und die breiten Massen, die den untern Teil der Körper bedecken, viel Ähnlichkeit. Aber sie sind hier wuchtiger als dunkle Flächen mit schwerem Goldmuster und Besatzstreifen ausgelegt, um im Gegensatz zu der feineren Gliederung der Architektur majestätisch zu wirken. In der oberen Region aber, wo sich die Gewandmasse öffnet, die Arme sich vorstrecken, die Gesichter gegen einander blicken, da kommt durch Engelköpfe, die links und rechts durch die Fensterpaare schauen, noch ein Zuwachs an Leben und verständlicher Teilnahme hinzu. Zu den Seiten darunter reihen sich dann die auserwählten Zeugen auf, je sieben links und rechts. In der Höhe der Sitzbank zunächst die Büsten Johannes des Täufers neben Maria und des Apostels Petrus neben Christus, als Vorläufer und Nachfolger des Gottessohns; dann paarweis nur bis an die Schulter sichtbar die andern zwölf, unter denen links vielleicht Paulus neben einem andern Apostel (Thomas?) oder Evangelisten (Lucas?) mit Buch und rechts Franciscus mit dem Wundmal an der Hand, neben einem Bischof in Mitra, die Diakonen Stephanus und Laurentius in der Mitte, Katharina mit königlichem Diadem vorn neben S. Bernhard und gegenüber eine Nonne neben einem bärtigen Eremiten besonders kenntlich werden. Vor der Stufe des Marmorthrones, die mit zierlichem Vierblatt in den quadratischen Kassettenfeldern der Vorderseite geschmückt ist, wird der Goldgrund der Bildfläche als Boden für die stehenden Paare frei. Hier kommt von rechts ein Engelreigen in langen weissen Gewändern, mit dem Dudelsackpfeifer an der Spitze, dem Posaunenbläser am Ende, hereingeschwebt und beginnt soeben den Tanz zu Ehren der Himmelskönigin. Gegenüber zur Linken steht vor dem zweiten Flötenbläser ein anders gekleideter Engel in rotem Chormantel mit bunten Flügeln und blauem goldgeziertem Käppchen auf dem Scheitel, beflissen, zwei jungen Ankömmlingen den Zutritt zu diesem Allerheiligsten zu gewähren, dessen Anblick ihnen unter seinem Schutz zuteil wird. Darin haben wir ohne Zweifel eine Zutat auf besondere Veranlassung des Bestellers zu erkennen, der seine Kinder oder früh gestorbenen Geschwister wol empfangen von einem, dem geistlichen Stande angehörigen Bruder bei dieser höchsten Feier der Seligen gegenwärtig sehen wollte. Durch diese kleine Episode ist eine Stelle für den intimsten Anteil des Beschauers gewonnen, und durch die leise Störung der Symmetrie im Halbkreis des Engelreigens, der den Vordergrund schliessen will, der Eintritt für das lebendige Gefühl eröffnet, das den ganzen Vorgang so viel menschlich näher bringt, als die hehre Ceremonie mit Weihrauchopfer bei Giotto, — der die Mitte vorn frei lässt vor den Stufen des Thrones, dessen Schwelle die Stirn des gläubigen Verehrers eben noch berühren mag, wenn ehrfurchtsvolle Andacht vor dem Bilde seine Seele dahin entrückt.

Hier, im Bilde des späteren Meisters atmet Alles freier auf und erlebt den Vorgang an sich selber. Das kommt schon durch die Bewegung der Engel, die den Boden berühren und mit wirklichen Leibern gleich uns ausgestattet sind. Ihre Formen werden unter den fliessenden, über die

Hüften gegürteten Gewändern überall sichtbar, wenn auch der Rumpf die etwas weiche unbestimmte Fülle behält, die allen Figuren der Zeit bis hinauf zu Christus und Maria eigen ist. Bekundet sich gerade darin schon ein Unterschied von Giottos Gestaltung, die sich flächenhafter noch häufig mit linearen Grenzen begnügt, so wird hier durch die Modellierung der Gliedmafsen, vor allen Dingen aber durch die vollere Rundung der Gesichter ein ausgeprägter plastischer Sinn zur Geltung gebracht, der den Wunsch perspektivischer Vertiefung des Throngestüls auch in der Anordnung der Körper, besonders im Vordergrund verfolgt und nur in den seitlichen Stollen der Zeugenschar noch nicht zu seinem Rechte kommt.

Ziehen wir aber diese Eigenschaften in ihrer vollen Wichtigkeit in Betracht, und befragen zugleich die Besonderheit dieser Gestaltenbildung und dieser Gesichtstypen, so muss das Ganze, das durchaus den Eindruck einer selbständigen Schöpfung macht, wol den Namen eines bestimmten Meisters ergeben. Die Klarheit der Horizontallagen, wie die Sonderung der unteren von gedrehten Säulchen eingeschlossenen Bildfläche und des oberen Bogenfeldes mit seinen zahlreichen Durchbrechungen, Gipfelungen und Zierstücken, die sichere Ökonomie dieses Aufbaues, von einer Körperlichkeit, die im Verhältnis zum Rahmen wuchtig und gedrungen erscheint, sie verrät in Allem einen plastisch und architektonisch denkenden Kopf, der sich von ausschliesslichen Malern der Nachfolge Giottos greifbar genug unterscheidet. Eben die Vorliebe für Breitenwirkung, die Betonung der Horizontalen innerhalb der Gotik, das vorgeschrittene Stadium in der italienischen Entwicklung dieses Stiles, die hier unläugbar vor Augen stehen, sind Merkmale genug, die zur Mitte des Jahrhunderts, wenn nicht schon in die zweite Hälfte weisen. Die rundliche Bildung der Köpfe, die gradlinig aus der Stirn herniedersteigende Nase, die feste Spitze des Kinnes, die energische Verwertung der Augenhöhle wie der Lippenschwellung für die Formation, d. h. die plastische Grundlage der Gesichter, dann die mandelförmigen Augen selbst mit schräggestellten Brauen, die breite Fläche der Wangen und Schläfen bis ans Ohr, die deutliche Rechenschaft über den leiblichen Bestand der Figuren sonst, den die kirchlichen Maler damals so gern vergessen, — und neben welchem nur eine seltsame Vernachlässigung der Vorderarme, ja Verkümmerung der Hände befremden muss, — alle diese Eigenschaften sprechen für keinen Andern, als Andrea Orcagna selber.

Für ihn müssen wir das Werk aus voller Überzeugung in Anspruch nehmen, und diese Überzeugung bestätigt auch die Notiz des alten Verzeichnisses „vielleicht von Andrea di Cione, genannt l'Arcagnuolo (Orcagna)", die dort nicht weiter begründet, uns später erst bekannt ward.

Unsere Bestimmung darf sich in erster Linie auf die Wandmalereien der Cappella Strozzi in S. M. Novella berufen, die sowol in den Typen, wie in der Anordnung mancherlei Übereinstimmendes bieten. Noch deutlicher spricht allerdings die Verwandtschaft mit den Marmorarbeiten desselben Meisters am Tabernakel von Orsanmichele. Und dies ist wichtig; denn die beiden beglaubigten Tafelbilder, die bei der Bestimmung des Altenburgischen zu Hülfe kommen könnten, sind: einmal das bezeichnete 1354 bestellte und 1357 datierte Altarwerk in der Strozzikapelle und zweitens das Gnadenbild, das in dem berühmten Tabernakel von Orsanmichele selber verehrt wird, von 1352.

Dies vielumstrittene Gemälde war allzu lange für das Werk des Ugolino da Siena gehalten worden, das an dem alten Pfeiler gemalt war, der noch heute im Innern des Tabernakels eingeschlossen

steht, und der vorgeschrittene Charakter der jetzt sichtbaren Tafel hatte veranlasst, an eine Erneuerung durch Bernardo Daddi oder an eine Übermalung von der Hand des Lorenzo Monaco zu denken. All diesen Vermutungen von Milanesi oder Cavalcaselle und Andern gegenüber steht die urkundliche Nachricht, dass die Laudesi von S. Michele, die das Tafelbild ebenso wie das ganze Tabernakel bei Andrea Orcagna bestellt, diesem Meister am 17. April 1352 das fertige Gemälde bezahlt haben,[1] während Bernardo Daddi vom 1. Mai 1346 bis 16. Juni 1347 an einem Madonnenbild für die Capitani von Orsanmichele beschäftigt gewesen war, das mit der Stiftung der Laudesi, die der schwarze Tod von 1348 erst veranlasste, gar nichts zu schaffen hat.

Die Komposition des Tafelbildes von Orcagna giebt selbstverständlich die des alten Gnadenbildes wieder, das am Pfeiler dahintersteckt. Sie ist in dem Madonnenmotiv, dem lebendigen Knaben in langem Kittel, ein Vögelchen in der einen Hand und die andere liebkosend an die Wange der Mutter gestreckt, durchaus sienesisch; im Typus der Maria jedoch, wie in den Reihen von je vier Engeln am Thron, deren vorderstes Paar knieend das Weihrauchfass schwingt, ebenso der byzantinischen Tradition ergeben wie Duccio und Cimabue. Die Ausführung aber zeigt durchaus, bis in die Faltenzüge hinein, die Kunst Orcagnas, und in den Typen der Engel mischt sich eigentümlich das sienesische Schönheitsideal mit dem persönlichen, des soviel plastischer und deshalb leibhaftiger fühlenden Meisters. Gerade hier aber leuchtet auch die Verwandtschaft mit den Engeln am Thron in Altenburg noch ein, wie andrerseits die Gewandbehandlung mit diesem Werke und dem Altar in S. M. Novella von 1357, mit dem begreiflicher Weise die Typen der Hauptpersonen in Altenburg, wie Maria und Petrus z. B. genauer übereinstimmen, als in der Nachbildung der wundertätigen Madonna von Ugolino da Siena.[2]

Der Vergleich der datierten Bilder von 1352 und 1357 ergiebt aber, dass diese wie zeitlich, so auch stilistisch näher zu einander gehören, als zu der Krönung Marias in Altenburg, die einerseits den Wandgemälden der Cappella Strozzi, andrerseits dem Reliefschmuck des Tabernakels verwandt, noch so deutlich aus dem grossen Vorbilde Giotto hervorwächst, dem kein Meister des Trecento sonst so glücklich nacheifert wie Orcagna. Bei den späteren Werken erklärt sich ausserdem gewiss Manches, das für den Bildner leer und starr erscheinen will, aus der Mitarbeit seines Bruders Jacopo, der auch das letzte Bild, die dreiteilige Tafel, die 1367 zur Verherrlichung des hl. Matthäus vom Arte del Cambio für ihren Pfeiler in Orsanmichele bestellt war, nach dem Tode Andreas 1368 vollenden musste. Dies Verhältnis zu Jacopo, wie zu dem andern Bruder Nardo (Lionardo), den Vasari in

---

[1] Dies steht schon bei Luigi Passerini, Curiosità storico-artistiche fiorentine, La Loggia di Orsanmichele, Firenze 1866 p. 11. Vgl. Schmarsow, Florentiner Studien, Die Statuen an Orsanmichele, Nationalzeitung Berlin 1889 und neuerdings wieder gegen Milanesis Annahme Pietro Franceschini, L'Oratorio di S. Michele in Orto in Firenze 1892 S. 55. Darnach hat es auch der Cicerone 1893. — Orcagna hat dann noch im Jahre 1366 ein Bild für den Audienzsaal der Compagnia di S. Michele vollendet.

[2] Das Tabernakel dagegen, das nach dem Codex des Lenzi biadaiolo in der Laurenziana auf dem Titel der Schrift Franceschinis abgebildet ist, und sich ähnlich auch in einem Codex des R. Archivio di Stato Nr. 470 wiederfinden soll (a. a. O. p. 53, 1) ist durchaus florentinisch, eine „Madonna del Fiore" wie die Marmorgruppe von 1399 im Innern von Orsanmichele. Darnach sind die Bemerkungen Franceschinis zu verbessern, von denen jedoch stehen bleibt: „la miniatura del codice laurenziano non può ripetere che le forme della tavola dipinta nel 1347 dal Daddi, perchè appunto il codice è di circa il 1350".

Cappella Strozzi namhaft macht, giebt auch dem grossen Altarwerk aus S. Piero Maggiore gegenüber, das in die National Gallery nach London gekommen ist, zu kritischer Analyse Veranlassung genug[1] und erhöht den Wert des Altenburger Stückes, auch wenn es die schriftliche Beglaubigung nicht für sich hat, eben durch die Verwandtschaft mit den Wandgemälden und den Skulpturen Andreas ganz ausserordentlich.

Über die frühere Entstehungszeit dieser Krönung Marias giebt aber noch ein anderes Dokument erwünschtes Zeugnis, das denselben Gegenstand in ganz abweichender Auffassung behandelt, und doch ebenso unzweifelhaft mit dem Schaffen Orcagnas zusammenhängt. Es ist das zweite Stück der Altenburger Reihe, die leider gerade oben sehr verwaschene und schwerfällig wieder übergangene Krönung Marias, die offenbar eine spätere Redaktion darbietet, die erst nach der Strozzikapelle möglich war und das Mittelstück eines Triptychons gebildet hat.[2]

Es entspricht durchaus nicht mehr der Komposition Giottos im Noviziat von Sta Croce, sondern zeigt die beiden Hauptfiguren in der mandelförmigen mit Cherubköpfen besetzten Glorie, droben in der Luftregion schwebend, über den Köpfen der Zeugen, die in zwei Zügen, die Männer unter Führung Johannes des Täufers von links, die Frauen unter Führung Katharinas und Magdalenas von rechts, in der Mitte einander begegnen und einen schmalen Raum zwischen beiden Chören frei lassen. Der Vorgang selbst ist als Vision der Heiligen hoch oben in himmlischen Sphären gefasst, und der Schauplatz im Äther droben, fernab von aller Erdenschwere, viel absichtsvoller ausgeprägt, als in Orcagnas Wandgemälde der Strozzikapelle, das die Seligkeit im Anschauen der Gottheit, der Mutter und des Sohnes auf gemeinsamem Herrscherthron so ausführlich und umfassend darstellt, wie keins zuvor. Während dort noch immer der schwere tektonische Aufbau des Gestüls in der Luft steht, wir fragen wol wie, — öffnet sich darunter doch schon der leere Raum, wie eine Strasse, durch die der Festzug der Seligen aus und ein wallen mag zur Verehrung und Freude. Dieselbe Ökonomie, des Intervalls zwischen den Reihen der Prozession unter dem thronenden Paar, erkennen wir auch hier im Altenburger Bilde. Aber die Beseitigung des massiven Hochsitzes und die Einführung der Mandorla mit Cherubköpfen, deren ausgebreitete Flügel den Rand zu fassen scheinen, d. h. die entscheidende Form für die neue Darstellung der himmlischen Vision, findet ihre Erklärung erst aus dem Altarbilde derselben Kapelle von 1357, wo Christus in dieser Glorie hereinschwebt, um Petrus die Schlüssel und Thomas von Aquino das Buch zu reichen. Diese Redaktion der Krönung Marias ist also eine Ausgestaltung der künstlerischen Gedanken, die getrennt und unvermittelt bei Orcagna in der Strozzikapelle vorkommen, und zwar eine reifere Ausbildung in eigentlich malerischem Sinne, deren Idealität gerade durch Abstreifung alles Plastischen und Tektonischen auch über das Relief an der Rückseite des Tabernakels, mit der Auffahrt und Gürtelspende an Thomas über dem Tode Marias, hinausgeht, an dem sich „Andreas Cionis pictor" mit der Jahreszahl 1359 bezeichnet hat.

Gehört diese rein malerische Lösung des verwandten Problems in Altenburg, die jenes

[1] Man vergleiche mit dem Londoner Bild (Phot. v. Hanfstängl) auch die Krönung der Florentiner Akademie von Niccolò di Piero Gerini und maestro Simone, vollendet von Jacopo di Cino 1373 (Phot. Alinari 635).

[2] Altes Verzeichnis Nr. 139 (H. 127 × B. 74 mit Rahmen) „Aus Giottos Schule, vielleicht von Tommaso di Stefano, gen. Giottino".

malerische Relief, mit seinen fast hellenistischen Kunstgriffen zur Raumscheidung durch Felshöhle und Baum, so entschieden hinter sich lässt, noch dem letzten Jahrzehnt des Meisters Andrea di Cione selber an, oder erblühte sie erst einem Nachfolger aus dem Erbteil seines Schaffens?

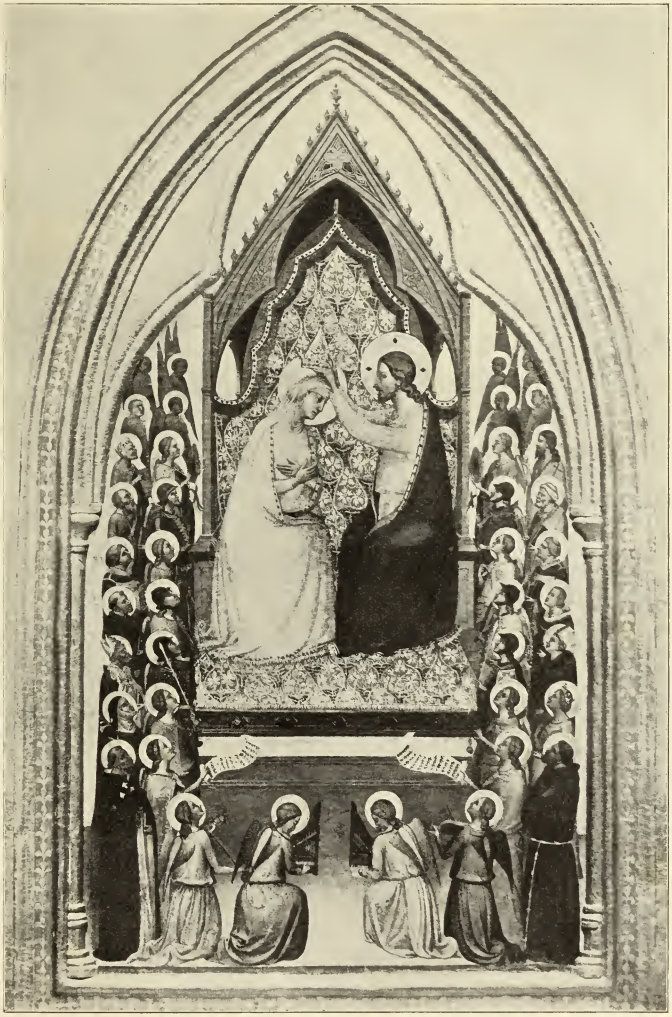
Die schlanken, feinknochigen Gestalten des Altenburger Bildes haben nichts mehr von der gedrungenen Kraft und Fülle, die wir vorher beobachtet und charakteristisch hervorgehoben. Aber solche gestreckte und schmächtige Bildung begegnet uns sowol im untern Teil jenes Reliefs am Totenbett Marias, als auch im untern Teil jenes Wandgemäldes, wo die Scharen der Seligen zur Herrlichkeit zusammenströmen. Auch in anerkannten Werken Orcagnas findet sich also dieser Übergang vom untersetzten zum überhöhten Maßstab der Figuren, oder eine gleichzeitige Vermischung beider, sei es durch die Anforderungen der Örtlichkeit oder die Mitwirkung anders geschulter Hilfskräfte bedingt. Einzelne Typen bestimmter Heiligen, wie Johannes der Täufer und die Apostel, oder die Jungfrauen und Engel zeigen überraschende Ähnlichkeit sowol mit dem Fresko wie mit der Altenburger Krönung (Nr. 137), die zeitlich vorangehen musste. Ganz besonders beachtenswert ist aber die Innigkeit des Ausdrucks, die nicht allein alle Gesichter verklärt, sondern in der Haltung der beiden Hauptpersonen zu einander bestimmend weiterwirkt. Christus neigt das Antlitz, das ebenso in scharfem Profil und mit dem nämlichen Kreuznimbus gegeben ist wie auf dem früheren Bilde, hier liebevoll zur Mutter, und diese erhebt beide Arme, faltet die Hände zum Gebet und blickt mit entgegenkommender Beugung des Nackens doch voll Seligkeit zum Sohne auf.

Es ist ein anderes, zarteres Geschlecht, sollten wir meinen. Und die Farbe entspricht, soweit sie noch erhalten ist, nirgends dem Verfahren des Andrea Orcagna selber, noch dem seines Bruders Jacopo, das wir aus dem Matthäusbilde in der Sammlung des Spitals von S. M. Nuova kennen lernen. Es wäre demnach wol nur an einen andern Gehülfen, der ihm in Cappella Strozzi zur Seite gestanden, oder an einen Abkömmling zu denken, der diese Werke Orcagnas mit seltner Seelentiefe in sich aufgenommen und geläutert hat.

Eine Entscheidung über diese Frage wird jedenfalls erst nach einem weiteren Umweg möglich sein, den uns die dritte Krönung in Altenburg eröffnet.[1] Ihr Urheber ist von der neueren Forschung schon bestimmt worden, und zwar an der Hand eines Triptychons im Berliner Museum, dessen Mittelstück dem Altenburger so nahe kommt, dass die Verfasser des Berliner Kataloges unser Exemplar für eine eigenhändige Wiederholung ansehen.[2] Bei genauerem, völlig vorurteilsfreiem Vergleich ergiebt sich freilich das umgekehrte chronologische Verhältnis. Das Berliner Triptychon enthält eine spätere Redaktion, die im Aufbau des perspektivisch vertieften, auf polygonem Untersatz und unter eben solchem Kuppelbaldachin weit geräumiger angelegten Thronsitzes einen entschiedenen Fortschritt des Malers bedeutet, und zwar auf der Bahn, die zu wirklichkeitsgetreuer Konstruktion des ganzen Schauplatzes und aller räumlichen Verhältnisse führen musste, wie erst Brunelleschi sie gefordert und die Maler des Quattrocento sie allmählich erzielen. Rings um dieses Mittelstück ist aber die Anordnung aller übrigen Figuren fast ebenso wie in Altenburg gegeben, nur die musicierenden Engel im Vordergrunde noch vermehrt, und gerade diese senkrechte Aufreihung solcher Stollen will

[1] Altes Verzeichnis No. 133 (H. 53 × B. 32) „aus der Schule des Giotto, vielleicht von Angiolo Gaddi".

[2] Katalog No. 1064 (Phot. v. Hanfstängl No. 374).



mit dem Kern des neuen fortgeschritteneren Aufbaues nicht stimmen, — kann also nur äusserliche Wiederholung eines früher schon erworbenen Besitzes sein. Im Figürlichen waltet auch eine oberflächlichere Routine, die über die spätere Entstehung des Berliner Triptychons ebenso wenig Zweifel aufkommen lässt, wie über das Vorrecht des Altenburger Stückes in allen Qualitäten ursprünglicheren Schaffens. Gegen die Identität der Person des ausführenden Künstlers, die vom Berliner Katalog angenommen wird, kann dies Verhältnis beider Werke keinen Widerspruch hervorrufen. Es ist auch unserer Überzeugung nach hier wie dort Bernardo da Firenze, derselbe, dem Milanesi unter der Bezeichnung Bernardo Daddi noch zwei verwandte Triptycha der Galerie von Siena zugeteilt, und den er für den Autor des Gnadenbildes in Orsanmichele gehalten hatte.[1] Zu seiner Feststellung besitzen wir zunächst in der Akademie zu Florenz ein Triptychon (No. 53) mit der Madonna zwischen Heiligen auf dem Mittelbilde und der Inschrift: nomine BERNARDVS DE FLORĒTIA pinxit h. op. anno Dni MCCCXXXII. — Dann im Kloster Ognissanti noch eine Madonna zwischen Heiligen in halber Lebensgrösse, bezeichnet: A. D. MCCC . . XXIIII. Frater Nicolaus de Mazzinghis de Carpi me fieri fecit, pro remedio animae matris, fratrum. BERNARDVS DE FLORENTIA pinxit. Ausserdem war in der ehemaligen Sammlung Bromley in London eine Kreuzigung mit acht Heiligen und der Signatur: anno Dni MCCCXLVII BERNARDVS pinxit me quem Florentia finxit.[2]

Von Bernardo Daddi, den Milanesi, mit diesem Bernardo da Firenze identificiert, wissen wir, dass er 1346 auf 1347 ein Madonnenbild für die Capitani di Orsanmichele gemalt hat, und 1349 mit Jacopo da Casentino sich um die Organisation der Lukasgilde bemüht, während ihm nach Vasari die Fresken der Cappella S. Stefano e Lorenzo in Sta. Croce gehören, die unter den Händen des Restaurators viel von ihrem ursprünglichen Charakter eingebüsst haben.

Lassen wir diese Personenfrage zunächst aus dem Spiel, um in erster Linie den reichen Zuwachs zu sichern, den die Kenntnis des Meisters Bernardo da Firenze, noch mehr als aus dem Triptychon in Berlin, hier in Altenburg gewinnen kann. Die Krönung Marias befindet sich in ihrem alten Rahmen, einem schlicht, ohne jede Gliederung zwischen tragenden und getragenen Teilen verlaufenden Spitzbogen, in den schlanke Ecksäulen mit glattem Stamm eingestellt sind, die einen inneren Spitzbogen mit geknickter Einlage tragen. Die einspringenden Nasen bestimmen die Höhe der Thronpfosten, zwischen denen sich ein ähnlicher Kleeblattbogen wiederholt, dessen Giebelkrönung in das mittlere Bogenfeld hinaufragt. Die Tiefe des Tabernakels, dessen offene Seitenarkatur perspektivisch gezeichnet ist, wird durch den eingespannten Teppich, der Rückwand und Seiten zugleich überzieht, etwas verschleift, gleich wie drunten die Stufen, deren unterste zwei nur deutlich hervortreten. Das Ganze ist leichte Schreinerarbeit eines Falegname mit Intarsien, die wir am Schrankwerk der Sakristei oder dem Chorgestühl jener Zeit bewundern. Hier sitzt Maria, die Hände auf der Brust kreuzend, dem Sohne gegenüber, der ihr mit beiden Händen die Krone auf das Haupt setzt. Das Vorbild Giottos für die Baroncelli-Kapelle hat in der Gestrecktheit der Figuren und ihrer graderen Haltung, in der Schlichtheit der Ärmel, im Griff der Hände unter den inneren Rand der Krone und deren spitzere gotische Form, wie in der Hebung der Arme Marias vom Schofs gegen den Busen,

[1] Vgl. Milanesi zu Vasari, Opere II. 181.

[2] Vgl. Crowe und Cavalcaselte II. 29. u. Rumohr, Ital. Forschungen II. 223.

nur eine leise Abwandlung erfahren, die durch strenge Schulregel gebunden scheint. Die nämliche Starrheit der Schablone spricht aus der senkrechten Aufreihung der Figuren, die in zwei Doppelkolonnen die beiden Streifen neben dem Thronbau füllen, so dass nur die vordersten Paare in ganzer Gestalt, alle andern fast nur bis auf die Schulter gesehen werden. Der Gottheit zunächst flattern oben die Cherubim und Seraphim, rote und blaue Flügelköpfe, dann folgen je zwei Vertreter der übrigen sieben Ordnungen, von den Throni mit der Mandorla und den Erzengeln mit Kreuzfähnlein in voller Rüstung, den Dominationes mit Scepter und den bewaffneten Streitern, mit Schwertern hier und Lanzen dort, zu den Waltern der Gerechtigkeit mit Wagschalen und den Sendboten mit wehenden Schriftbändern, die schon vor dem Throne gegen die Mitte leiten. Dort knieen zwei Geiger und beugen zwei Orgelspieler ein Knie, so dass in leiser Verschiebung der Symmetrie der Fusspunkt des Höhenlotes frei bleibt. — Zuäusserst erkennen wir S. Franciscus rechts und S. Dominicus links, S. Katharina und S. Clara, S. Ludwig von Toulouse und einen Bischof (S. Augustin), S. Ludwig von Frankreich und S. Antonius von Padua, S. Stephanus und S. Laurentius, S. Petrus und S. Paulus, S. Johannes den Täufer und König David, mit einem Seraph und einem Cherub darüber, ebenso schematisch aufgereiht.

Mit der strengen Disziplin in der Anordnung geht aber eine ausserordentliche Präcision der Zeichnung und Sauberkeit des Farbenauftrages Hand in Hand: überall sichere Technik, reinliche Sorgfalt und vorschriftsmässige Verteilung des Goldschmuckes neben durchgehender Schlichtheit der Stoffe, überall das zureichende Mafs des Ausdrucks und Anteils; aber nirgends das Hervorleuchten persönlicher Begeisterung, oder gar ein Hauch genialer Schöpferkraft. Es ist das Ergebnis emsigen Fleisses und zünftiger Schulung, das wir vor uns haben, als solches ein Meisterstück im mittelalterlichen Sinne, noch nicht ein Beispiel gewohnheitsmässiger Routine, wie in Berlin, deren untrügliche Fingerfertigkeit sich auch in dem speckigen Glanz der hellen Farben widerspiegelt, — und behauptet sich vielmehr auch durch die Tiefe und den Ernst der farbigen Gesamthaltung als ein gediegenes Musterwerk, mit dem sich der Maler die Anerkennung seiner Zunftgenossen und das Vertrauen seiner Mitbürger zu sichern getrachtet.

Eine solche Leistung giebt eben deshalb besonders zuverlässigen Bescheid auf die Frage nach dem Schulzusammenhang. „Quem Florentia finxit', bekennt er noch 1347; darüber kann auch hier kein Zweifel walten. Und die bestimmte Modifikation, in der das Vorbild Giottos aus der Baroncellikapelle, die schon der Schüler Taddeo Gaddi mit Fresken aus dem Marienleben geschmückt, in dieser Krönung zu Altenburg auftritt, bezeugt ebenso bestimmt die Lehre, die dieser Maler Bernardo bei Taddeo Gaddi durchgemacht hat. Das ist nicht minder klar, als die nämliche Herkunft von Taddeo bei Allegretto Nuzi von Fabriano, der einmal in Florenz zünftig geworden, auch durchaus florentinische Schulung in Umbrien weiter übt. Bernardo wie Allegretto nehmen von Taddeo die Gestrecktheit seiner Figuren, das längliche Oval der Köpfe, die langen graden Nasen und die grossgeschnittenen Augen darin an, treiben aber die Zuspitzung des Kinnes häufig bis zur Verkümmerung der unteren Gesichtshälfte. Der Vergleich beider Schüler mit ihrem Meister ist besonders bequem in Berlin, wo neben dem Triptychon Bernardos ein bezeichnetes Werk Allegrettos und ein Triptychon von Taddeo Gaddi mit voller Bezeichnung vom September des Jahres 1334 beisammen sind.

Eben dieses Altärchen Taddeos zeigt um die thronende Madonna in eigenem gebrochenem Bogen ähnlich zu beiden Seiten aufgereihte Heilige und Propheten, und in den Flügeln links die Geburt Christi, rechts die Kreuzigung unter zwei Wundergeschichten des heiligen Nicolaus, die die Hälften des Bogenfeldes füllen. Da haben wir in den Hauptbildern der Flügel wenigstens dieselben Gegenstände wie auf dem Triptychon Bernardos neben der Krönung Marias daselbst. Mit Hulfe beider Stücke, sowie der vereinzelten, soeben besprochenen Krönung in Altenburg, lässt sich auch in dieser Sammlung noch ein zweites Werk Bernardos nachweisen, und zwar ein Triptychon,[1] das in der Entwickelung des Meisters dem Berliner Bravourstück schon näher kommt, während es andererseits mit den beiden Altärchen gleicher Art in Siena aufs engste verbunden erscheint. Es enthält in der Mitte die Madonna mit dem Kinde unter einem Tabernakel thronend, neben dem je zwei Engel hervorschauen, während vor ihnen links ein Bischof und ein Diakon, rechts zwei königliche Frauen stehen, deren eine (wol Katharina) dem Christkind eine Blume reicht. Vor dem Podium stehen links der Täufer und rechts S. Jacobus Major mit dem Pilgerstab. Auf dem linken Flügel ist die Geburt mit der Verkündigung an einen Hirten über dem Dach der Hütte, auf dem rechten Maria und Johannes unter dem Kreuz, und in den Giebelfeldern die Verkündigung, links der knieende Engel Gabriel, rechts die sitzende Jungfrau in ihrer Zelle dargestellt. Auf einem der Triptychen in Siena, die zunächst zur Bestimmung des nämlichen Meisters in Altenburg geführt haben, ist in der Mitte die Zahl der Engel am Thron zu vier Reihen gehäuft und ausser den Apostelfürsten daneben stehen vorn der Täufer und S. Nicolaus, während über der Geburt und der Kreuzigung, wo Magdalena hinzugekommen, nun zwei Wundergeschichten erzählt werden, wie auf Taddeo Gaddis Altärchen in Berlin.

Das Altenburger Beispiel gehört zu den besten Bildern des Trecento, die diese Sammlung beherbergt, und gerade die köstliche Farbenfrische seiner wie Email vertriebenen Tempera, die schimmernde Wirkung des Goldgrundes und der aufgelegten oder eingegrabenen Muster, der wundervolle Schmelz des hellen Blau und Rosa, die im Ganzen vorherrschen, die lichte Fleischfarbe und ein paar entschiedene Kontraste zwischen Braunrot und Weiss, haben gewiss dazu beigetragen, die alte Bezeichnung als „sienesische Schule“ zu veranlassen. Der Kern dieser Beobachtung bleibt richtig. Denn lässt schon das Vorkommen zweier ganz ähnlicher Stücke in Siena selbst den Aufenthalt des Bernardo da Firenze in dieser Stadt vermuten, so lehrt die genauere Analyse der Komposition, wie stark die Besonderheiten der sienesischen Kunst ihren Einfluss auf den Florentiner ausgeübt haben. Die Breite des Madonnenkopfes mit seinem grossen Heiligenschein, die Bewegung des Kindes, das nur durch ein Tuch über den Knieen verhüllt, sonst völlig nackt auf ihrem Schofse sitzt und mit einem gefangenen Vögelchen spielt, das doppelte Motiv des Aufblickens zur Mutter, die warnend den Finger erhebt, und des Hinstrebens zur dargebotenen Blume, sind auf dem Boden sienesischer Kinderfreude und intimerer Innigkeit zwischen Mutter und Söhnchen erwachsen. Demgemäss haben auch die Typen, besonders der weiblichen Heiligen und der Engel Verwandtschaft mit denen, die wir bei Simone Martini und Lippo Memmi, bei den Lorenzetti und ihren Genossen kennen gelernt

[1] No. 39. H. 57 × B. 53 (insgesamt. Mittelstück 26, Flügel je 13 cm) „Sienesische Schule, Mitte des XIV. Jahrhunderts“ genannt.

haben. Die gekrönte Heilige mit dem Kreuz in der Hand (Helena?) entspricht genau der Madonna selbst auf dem Bilde in Siena, wo das Kind noch ruhig segnend, mit verhüllten Beinen dasitzt.

Wie aber die Häufung der Motive doch nicht zu fliessender Bewegung gedeihen will, das lehrt ausser dem Kinde des Altenburger Triptychons, auch noch ein drittes Beispiel in derselben Sammlung: eine Kreuzigung in reicherer Komposition, die offenbar das Mittelstück eines solchen Altärchens gebildet hat.[1] Hier gehen zwischen den Figuren, unter denen der Hauptmann Longinus eine hervorragende Rolle spielt, lange farbige Schriftbänder als gerade oder eckig umgeschlagene Streifen nach oben und nach unten, sodass ein äusserlicher Schematismus das Streben nach reicherer Fülle und mannichfaltigerem Leben wieder zu Schanden macht. Dies Bild leitet durch unläugbar verwandte Züge zu der Kreuzigung auf dem rechten Flügel des Berliner Triptychons über, das als spätestes Werk dieser Reihe erscheint. Alle drei Gemälde in Altenburg, die Krönung Marias, die Kreuzigung und das Madonnenaltärchen sind durch ihre Erhaltung besonders auch den sienesischen Beispielen weit überlegen und gehören so zu den besten Belegen für die Eigenart und die Fortschritte des Malers Bernardus, der sich auf Arbeiten nach auswärts wol vorwiegend als „de Florentia" bezeichnet.

Die Kreuzigung in Altenburg wie die in Berlin erinnern beide, besonders in den ritterlichen Gestalten an Spinello Aretino, und machen es wahrscheinlich, dass wir in Bernardo den Lehrer dieses so manche sienesischen Elemente in sich vereinigenden Malers vor uns haben. Das aber wäre nach Vasari nicht Jacopo da Casentino, sondern Bernardo Daddi, dessen Fresken mit Geschichten des Laurentius und Stephanus in Sta. Croce besonders in ihrem heutigen, vielfach erneuerten Zustand nur schwer eine Vergleichung mit den kleinen Tafelbildchen gestatten, im Grunde jedoch ausser der Verwandtschaft der Typen und der Haltung auch die Ungeübtheit im Bewältigen des grossen Formates erkennen lassen, und zwar in der Leerheit der Köpfe und Formen wie in der Lockerheit der schematisch geregelten Komposition. Bei der mannichfaltigen Beziehung zu sienesischer Kunst lässt sich selbst Milanesis irrige Meinung, das Gnadenbild in Orsanmichele sei von Bernardo Daddi gemalt, erklären, und die flüchtige Wiedergabe der „Madonna del Fiore" oder „della Rosa", die sich im Codex Laurentianus des Lenzi biadaiolo findet, würde gestatten, in dem Bernardo Daddi, der das Urbild 1346/47 gemalt, auch unsern Bernardo da Firenze zu erkennen. Dann hätten wir wenigstens einen greifbaren und einheitlichen Zeitgenossen neben Jacopo del Casentino, der die Gewölbe von Orsanmichele (seit 1350) und gewiss auch manchen Heiligen an den Pfeilern des Innenraumes gemalt,[2] und mit dem Bernardo Daddi im Rat der Lukasgilde seit 1349 tätig war.

Wird es bei so unzureichendem Material, das sicher mit Daddis Namen verbunden ist, auch vorerst geraten sein, die zuverlässige Gruppe von Werken des Bernardo di Firenze von solcher Verschleifung frei zu halten, so geht jedenfalls aus der Tätigkeit dieses Meisters eine wichtige Tatsache hervor, die für die Geschichte der florentinischen Kunst volle Beachtung verdient: das ist der Einfluss sienesischen Geschmackes schon auf die Zeitgenossen des Taddeo Gaddi und die

[1] No. 17. H. 45×B. 24 „Sienesische Schule der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

[2] Crowe und Cavalcaselles Zuschreibung der Predella mit der Petruslegende und Einzelfiguren der Apostel in den Uffizien an diesen Jacopo del Casentino ist jedenfalls ein Irrtum; sie gehört einem Übergangsmeister zur Zeit des Masolino, wie die Steinigung des Stephanus in der Capp. dell' Assunta des Domes zu Prato.

unmittelbaren Abkömmlinge der Giottoschule in ihrem engsten Umkreis. Bei der strengen Disziplin, die wir in allen Grundlagen seines Könnens hervortreten sahen, und bei der keineswegs leicht beweglichen Art seiner Anlage, die nirgends über ein bescheidenes Mafs eigenen Geisteslebens hinausdrängt, fällt diese Abwandlung ins Sienesische doppelt ins Gewicht und bedeutet mehr als die Beschäftigung sienesischer Künstler in Florenz.[1]

Ein ähnliches Problem für die unparteiische Kunstgeschichte wird aber kurz darauf in der Person des Giovanni da Milano gestellt, den die bisherige Betrachtung, nur von Florenz und Giottos Schule ausgehend, einfach als Schulgenossen der Florentiner annimmt. Dem schärferen Auge kann es jedoch nicht entgehen, dass er ein gut Teil oberitalienischer Elemente mitgebracht und in seiner Tätigkeit am Arno beibehalten hat, Eigenheiten einer fremden Kunst, die erst völlig greifbar werden, wenn die lombardische Plastik oder Reliefkunst wenigstens, in Ermangelung ausgedehnter Malereien, soweit durchforscht worden, wie zu einer durchgehenden Charakteristik der Darstellungen auf der Fläche gehört.

Dagegen lebt sich ein anderer Fremdling aus Oberitalien, Antonio Veneziano, viel unbefangener und vollständiger zunächst in die florentinische Schulung ein, als ob er vorher noch keine technischen Gewohnheiten anderer Art angenommen hätte. Wenn dieser „Antonius Francisci de Venetiis" irgend etwas aufweist, das seiner Herkunft aus der Lagunenstadt entspräche, so wäre es nach allem, was wir aus Resten seiner Werke noch erraten können, am ehesten das Auge, der Sinn für die farbige Erscheinung der Dinge, für Luft und Licht, und daneben die Freude an der wirklichen Natur oder Menschenwelt, die ihn umgiebt. Oder wüssten auch seine Architekturprospekte, mit dem Einblick in luftige Hallen und malerische Winkel noch weiteres zu erzählen, das ihm auf der Wanderschaft begegnet war? Wir besitzen ja nichts mehr, als die Fresken im Camposanto zu Pisa, die er zwischen 1384 und 1386 ausgeführt, mit Geschichten aus dem Leben des heiligen Rayner, die Andrea da Firenze begonnen. Und er tritt doch schon 1374, also zehn Jahre früher in die Zunft der Barbiere und Chirurgen in Florenz.

Trotz der Spärlichkeit dieser Reste glauben wir ihm in Altenburg ein Tafelbild zuweisen zu dürfen. Es ist nur ein Flügel eines dreiteiligen Altars, der wahrscheinlich eine Himmelfahrt Christi darstellte, denn es sind sechs knieende Apostel darauf, die sich mit dem Ausdruck des Staunens, der Aufregung nach links wenden. Und denken wir nur an die gleiche Scene, wie noch Luca della Robbia sie auf seiner Türlünette über der Sakristei im Dom von Florenz dargestellt, so fordern wir links entsprechend die übrigen Zeugen der Auffahrt hinzu, so dass das Mittelbild des Triptychons für Christus selber auf der Höhe des Hügels frei blieb.[1] Auf dem erhaltenen Flügel kniet vorn Petrus fast in vollem Profil mit erhobenen Armen, nur das Gesicht dreiviertel nach vorn gewendet, hinter ihm ein bartloser Jünger, vom Rücken gesehen in hellem Gewande, das lockige Haupt jedoch

[1] Wie wäre es sonst möglich, dass die Malereien eines Andrea da Firenze und seiner Gehilfen an Wänden und Decke der Cappella Spagnuoli von Vasari für sienesisch angesehen und in beträchtlichem Umfang als Arbeit des Simone „Memmi" anerkannt worden sind? Auch dieser Andrea ist ein Mischling wie Bernardo.

[2] An eine Verklärung auf Tabor, wie das alte Verzeichnis meint, kann nicht gedacht werden, schon wegen der Zahl der anwesenden Jünger. No. 61. „Manier des Agnolo Gaddi." H. 142 × B. 62.

nach Innen gekehrt, sodass sein Profil gegen die runde Scheibe des Heiligenscheines steht. Ähnlich dreht sich sein Nachbar mit kahlwerdendem Scheitel, während ein Langbärtiger hinter Petrus die gefalteten Hände gegen das Kinn hebt und den bekümmerten Blick seitwärts in die Höhe richtet. Hinter ihm wird noch der Kopf eines Greises wie Andreas, bis an die Lippen sichtbar, und in der Mitte der letzten Reihe, gegen eine Felspartie mit einsamem Bäumchen darauf der dunkle Kopf eines jüngeren, im vollen Mannesalter stehenden Apostels, der beide Hände über der Halsgrube zusammenlegt und auch im Blick seiner schwarzen Augen die hingebende Unterwerfung ausdrückt. Er könnte wol für Jacobus oder Bartholomäus gelten, doch fragen wir kaum nach dem Namen des Apostels, denn uns tritt der eines anderen Heiligen auf die Lippen, der hier bei der Himmelfahrt keine Stelle hat, für uns aber der wichtigste wird, da er den Namen des Malers ausspricht. Es ist S. Ranieri, wie Antonio Veneziano ihn auf seinen Fresken im Camposanto gemalt hat, und niemand anders auch hier!

Nun aber stimmen die sonstigen Eigenschaften der Tafel mit dem Charakter dieses Malers so genau überein, wie nur irgend zwischen Fresko und Tempera auf Goldgrund möglich ist. Mit vollem Recht sagt das alte Verzeichnis: in der Manier des Agnolo Gaddi. Die Grundzüge der Zeichnung, Gestaltenbildung und Typen, ja der Farbengebung verrät die Schulung gleicher Art. Crowe und Cavalcaselle heben an den Wandbildern hervor: die Gewänder sind einfach, die Falten häufiger, ihre Einzelheiten genauer studiert und ohne dass dabei der Ausdruck der darunter befindlichen Formen litte . . . Seine Draperien schliessen im Gegenteil eng an den Körper; Hände und Füsse sind sorgfältig und eingehend gezeichnet. Das darf genau so von diesem Tafelbilde gelten, ja die Hände und Füsse nicht allein sind wuchtig und genauer als sonst gegeben, sondern die Modellierung der kraftvollen Gestalten malt sich überall unter der Hülle und ist, wie man an Petrus sieht, klar angegeben, bevor die Falten, des Mantels etwa, darüber gelegt wurden. Die Rückseite des Jugendlichen ist von überraschender Schönheit und erinnert abermals an das herrliche Relief von Luca della Robbia, so dass wir uns Masaccio nahe fühlen und die Wirkung eines solchen Bildes begreifen. Ganz im selben Sinne sind auch die Köpfe der Apostel sonst anerkennenswerte Leistungen, in der Sicherheit der festen Form und der Breite der Auffassung, so dass selbst das Haar als Masse, hier und da wulstig oder mit Schattenlinien abgehoben, dort zurechtgeschnitten, hier in Locken frei fallend, diesen plastischen Absichten auf volle Rundung dient. Der Kopf des Jüngsten mit seiner abstehenden Stirnlocke hat Ähnlichkeit mit Nanni di Bancos schönem Engel, der an der Porta della Mandorla am Florentiner Dom, die Madonna gen Himmel tragen hilft. Das Überraschendste jedoch ist wol die seitliche Beleuchtung, über den Haarschopf des Nachbars z. B. zwischen dem Jugendlichen vorn und S. Ranieri, wie wir den Jacobus noch einmal nennen wollen. Das sind Eigenschaften, die unter der bleichenden Sonne und der zersetzenden Witterung an seinen Fresken im Camposanto vielfach verloren gegangen, aber an einzelnen Resten deutlich vorhanden gewesen sind, wie z. B. unter dem grossen Segel des Schiffes bei den Insassen, die im Halbschatten darunter hervorsehen. Da stecken wie hier schon Effekte der Beleuchtung, durchsichtige Schatten, die nur dieser Venezianer, nirgends Agnolo Gaddi noch irgend ein Florentiner gekannt hat, bis auf die Nachfolger eben dieses Fremden wie Gherardo Starnina, Masolino, Fra Angelico, und Masaccio selber.

Und doch kann, schon bei der genauen Übereinstimmung des dunkeln Apostels mit der Hauptperson der beglaubigten Fresken in Pisa, nur Antonio Veneziano der Urheber dieser Tafeln sein, und nicht etwa sein Abkömmling Gherardo Starnina in Vorschlag kommen. Viel eher darf hier die Frage aufgeworfen werden, ob die Geschichten des Nicolaus von Bari in Sta. Croce, die Vasari Starnina zuweist, während Crowe und Cavalcaselle sie Agnolo Gaddi beilegen möchten, nicht vielmehr Antonio Veneziano, dem Maler dieser Tafel „in der Manier des Agnolo Gaddi" gehören? Die Übereinstimmung der Köpfe, Hände und ihrer Gebärdensprache ist zum Teil ganz ausserordentlich. Aber es sind abgekratzte Fresken. Dies Temperabild auf Holz steht bis jetzt für sich allein da, wenn es auch durchweg die Übung in Fresko verrät.[1] Petrus hat blass fleischrote Ärmel unter gelbrotem Mantel, sein jugendlicher Nachbar blassblauen Überwurf, S. Ranieri ist braun gekleidet, also auch durch die Farbe auffallend seinem

[1] Die Erhaltung der Farbenschicht auf der dicken, ganz wurmzerfressenen Pappelholztafel lässt zu wünschen übrig. Ein Riss geht von oben bis an die Kniekehle der vordersten Figur, daher die Gesichter der beiden Apostel auf der rechten Seite stark ergänzt. Wolerhalten die 4 links bis an die Schläfe, den Nacken und die Fingerspitzen Ranieris.

Urbild ähnlich, zwischen den andern in graublauem Rock und rötlichen Manteln. Die Ökonomie des Lichts bestimmt die Farbennuance, nicht die Einheit des Stoffes.

Ein Künstler wie Spinello Aretino fasst dann schon im letzten Viertel des Jahrhunderts die Errungenschaften verschiedener Schulen zusammen und verwertet sie alle in seinen Freskencyklen, wie Domenico Ghirlandajo am Ende des Quattrocento. Er ist in Florenz, in Pisa und Siena, wie in seiner Heimat Arezzo zu Hause, und muss als Nachfolger der Lorenzetti ebenso wie der Giottisten gelten, ohne dass die Erbschaft der Einen und der Andern die Summe seines Eigentums deckte.

Von ihm besitzt die Altenburger Sammlung einen Crucifixus mit dem knieenden Franciscus (Stigmatisation) und zwei sitzenden Karthäusern auf Goldgrund, von vortrefflicher Erhaltung und frischen Farben, das schon im alten Verzeichnis richtig als sein Eigentum bezeichnet wird.[1] Die volle Herrschaft über seine Mittel und ein energisches, auf das Notwendige beschränktes Verfahren, das besonders durch Linienschärfe und Lichtkontraste wirkt, stellt diese Tafel in eine Reihe mit den besterhaltenen Teilen der Wandgemälde in der Sakristei von S. Miniato al Monte.

Der Entartung der Trecentokunst beim Anbruch einer neuen Zeit gehört auch eine Darstellung des Abendmales an, wo Christus mit den Jüngern an hufeisenförmiger Tafel sitzt, an ihrem Kopfende die Hauptperson, drinnen zwischen den Flügeln der Verräter. Die Derbheit der Darstellung und die Oberflächlichkeit der Malerei weisen wie der Typus einiger Apostel, besonders der Kopf des Judas, auf einen Spätling der florentinischen Schule, der von Pietro Gerini herkommend, doch von den berühmten Wandbildern des Camposanto wie dem Trionfo della Morte starken Einfluss erfahren hat.[2]

Erst am Ende des Trecento oder gar am Anfang des folgenden Jahrhunderts darf auch ein Bild zur Sprache kommen, das bei Vasari beschrieben und bei Rosini, Storia della Pittura II, 126 abgebildet, stets in der Geschichte der Malerei und der Ikonographie der Madonnendarstellung an viel zu früher Stelle, nämlich um 1345 verwertet worden ist. Die jetzt in Altenburg befindliche Tafel[3] war, als Rosini sie abbildete (1840) im Besitz eines Herrn Ranieri Grassi, und zwar schon in traurigem Zustand. Sein Stich aber enthält noch viele Einzelheiten, die heute nicht mehr vorhanden sind. Er giebt das Tafelbild als eine Kopie des Tabernakels am Pal. Gianfigliazzi zu Pisa, das Vasari im Leben des Stefano Fiorentino beschreibt und unmittelbar vor seiner Tätigkeit in Pistoja (1346) ansetzt; Rosini meint, das beschriebene Tabernakel sei ein Fresko gewesen und beim Abbruch des Pal. Gianfigliazzi am Lungarno, als dort Pal. Corsini gebaut ward, heruntergeschlagen. Vasaris Beschreibung sagt aber nichts von einem Mauergemälde, sondern widerspricht einem solchen eigentlich durch die Betonung des kleinen Mafsstabes: „un tabernacolo piccolo in un canto che vi è, dove figurò con tal diligenza una nostra Donna, alla quale, mentre ella cuce, un fanciullo vestito, e che siede, porge un uccello, che per piccolo che sia il lavoro non manco merita esser lodato, che si faciano l'opere maggiori e da lui più maestrevolmente lavorate". Darnach kann die Tafel aus dem

[1] No. 121. H. 58 × B. 43.

[2] Schon im alten Verzeichnis 140. „Schule des Giotto, zu Ende des 14. Jhrhdrts."

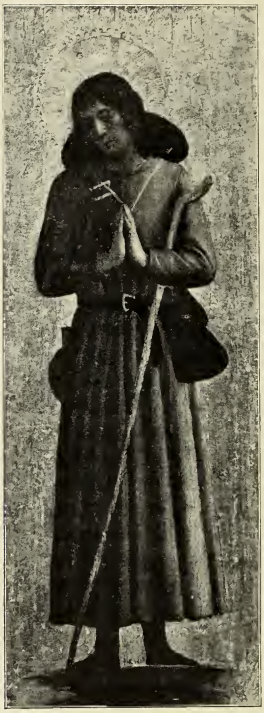
[3] No. 58. Holz, Goldgrund, aber verschabt, Tempera H. 91 × B. 52. Vgl. Rosini II. 127. Anm. 5. Zwei Übermalungen, eine ältere und eine neue, die sich namentlich in den Fleischpartieen mit rosa Tönen und in Gewändern bemerkbar macht, haben die ursprüngliche Malerei verändert, aber die Umrisse nicht entstellt, bis auf Wolkenstreifen unter den Engeln.

Besitz des Ranieri Grassi ganz einfach das Original sein, das beim Neubau abgenommen worden, und der Zustand des Bildes, das wie vom Regen abgewaschen aussieht, spricht fast zwingend für längeren Aufenthalt im Freien, wo es zuletzt verwahrlost jeder Witterung ausgesetzt gewesen. Sehr bezeichnend ist aber Vasaris gewundene Beschreibung des Gegenstandes. Das Kind, das in Hemd und Leibbinde auf einem Schemel mit Kissen neben der Mutter sitzt und ihr das Vögelchen zeigt, das es nach Kirschen picken lässt, während sie beim Nähen eines Röckchens beschäftigt ist, — wird bei ihm zu „un fanciullo", also qualunque, während es der Christusknabe sein soll: darüber lässt das Paar anbetender Engel, die mit gekreuzten Armen über ihm daherschweben, wie die Taube des heiligen Geistes unter dem Scheitel des Spitzbogens keinen Zweifel. Dazu die Unterschrift in goldgehöhten Buchstaben SALUE SANTA PARENS. Schon dies Genremotiv hätte wegen der Datierung des Bildes um die Mitte des XIV. Jahrhunderts dem Ikonographen die stärksten Bedenken erwecken sollen. Die Analyse des Kunsthistorikers kann sie nur bestätigen und muss Vasari wie Rosini eines starken Irrtums zeihen. Die Komposition gehört bereits dem Anfang des Quattrocento; die Wiedergabe der Räumlichkeit wie die Zeichnung der Figuren darin, selbst die Reste der ursprünglichen Temperafarbe zeugen für einen Zeitgenossen des Lorenzo Ghiberti, des Masolino und Paolo Uccello. Bleibt der überlieferte Name „Stefano Fiorentino" bestehen, den Vasari fälschlich mit dem angeblichen Vater des Giottino identificierte, so gehört dieser Maler in eine Reihe mit Paolo de' Stefani (Fresco in S. Miniato al Monte 1426) und Rosselli Jacopi Franchi (Altarwerk mit Krönung Marias 1420 in der Akademie, ein anderes ähnliches in Chantilly, wie bei Ch. Fairfax Murray 1439) und steht dem Niccolo di Pietro Gerini nicht fern.

Das spätgotische Gestühl mit vorspringender Kehlung unter dem Kranzgesims zur Rechten, mit dem drehbaren Lesepult zur Seite, der hölzerne Schemel des Knaben und die Wandverkleidung dahinter, wie der perspektivisch quadrierte Fussboden beweisen schon fortgeschrittene Bestrebungen, die Körper räumlich auseinanderzusetzen, und stehen mit dem Goldgrund in Widerspruch. Die schwebenden Engel schiessen, obwol sie bewundernd zur Maria schauen, so eiligen Fluges schräg empor, dass wir an Lorenzo Ghibertis Kranzträger an der Arca di S. Zanobi erinnert werden und fast eine äusserliche Nachbildung des feurigen Engels in der Vertreibung aus dem Paradiese auf Masaccios Fresco der Cappella Brancacci vermuten. Durchaus Ghibertis Gewandfiguren steht auch die sitzende Madonna nahe, deren Bewegung schon „S. Anna selbdritt" aus S. Ambrogio in der Akademie zu Florenz überbietet. Und das Kind ist wie seine Mutter schon den Typen des Luca della Robbia verwandt, wenn auch oberflächlich gemalt und deshalb, bei den Ansprüchen an Wirklichkeitstreue, die das Motiv aus der Kinderstube weckt, doppelt unbefriedigend.[1]

Zeitlich liesse sich demnach dieser Stefano Fiorentino, der in Pisa gemalt hat, bis auf Weiteres am ehesten mit dem Schwiegersohn des Giuliano Arrighi genannt Pesello, also dem Vater des Francesco Pesellino zusammenbringen; aber der Name kommt ja häufig vor. In die nämliche Kategorie gehören auch in Altenburg einige kleinere Bilder mit der thronenden Madonna und Heiligen herum, sowie eine Krönung der Jungfrau, die ebenso oberflächlich gemalt sind, aber in der Akademie zu Florenz wie in kleinern Sammlungen sonst ihre Verwandten finden.

[1] Maria halb lebensgross trägt ein weisses mit goldnen Sternen und Borten besetztes Kleid, ein weisses Kopftuch und blauen Mantel; der Kittel, an dem sie näht, ist rosa. Das Kind in weissem Hemd mit roter Leibbinde. Alle Hände zu klein.



III.

QUATTROCENTISTEN

Florentiner

Ein ungünstiges Geschick, das uns die Werke des Gherardo Starnina und des Masolino in Florenz nicht gegönnt hat und die Jugend eines Fra Angelico verdunkelt, trägt doch nicht allein die Schuld, dass die Anfänge der Quattrocento-Malerei noch immer unvermittelt und rätselhaft genug erscheinen. Es ist auch die Abkehr von leeren Wiederholungen der altgewordenen Trecentokunst, die Verdammung der Nachzügler und Letztlinge des vierzehnten Jahrhunderts, die noch weit in das

folgende hinein reichen, und die unwiderstehliche Anziehungskraft des Neuen zugleich das doppelte Hindernis, den allmählichen Übergängen nachzuspüren und geduldig zu beobachten, wie aus vielen kleinen Bächlein, ja spärlichen Rinnsalen, doch erst nach einem guten Stück Weges der Strom zusammen wächst, dem wir in seinem vollen Lauf mit Freude folgen.

Wie lange noch wird man Angelicos Verkündigung und Marienleben in Cortona für Jugendwerke der frühesten Zeit annehmen, ohne sich zu sagen, dass die perspektivische Wiedergabe von Renaissancearchitektur vor der Rückkehr in den Umkreis Brunelleschis ganz undenkbar wäre? — Es ist gewiss ein Irrtum, ihn vor seinem Eintritt ins Kloster schon zum ausgelernten Künstler zu stempeln; aber es ist schwer, seine Erstlinge so völlig trecentistisch vorzustellen, wie sie nach streng chronologischer Rechnung ausgesehen haben müssen. Die Vorstellung der vollendeten Meisterwerke spottet noch immer der ernstlich historischen Bemühung um die Vorstufen und hadert wol ob vermeintlicher Blasphemie. Hört man doch von Künstlern wie Botticelli und Ghirlandajo gelegentlich immer wieder das Märchen, sie seien eigentlich fertige Künstler von vornherein, die am Ende ihrer Laufbahn die selben gewesen wie am Beginne!

Für eine kleine Sammlung, wie die in Altenburg, ist es allerdings ein Glück, vollgültige Proben solcher Maler zu besitzen, bei Fra Angelico zumal, dessen Fortschritte nur durch ausgiebiges Vergleichsmaterial aus allen Jahrzehnten seiner Wirksamkeit ersichtlich werden. In die Zeit seiner reinsten Übereinstimmung mit sich selbst und dem religiösen Bedürfnis seiner Gemeinde, gehören die vier Stücke seiner Hand, die Bernhard v. Lindenau erworben. „Die Feuerprobe der Franciskaner vor dem Sultan" war offenbar ein Bestandteil der nämlichen Predella, aus der in Berlin „die Verklärung des Franciscus" und „die Heiligen Franciscus und Dominicus" stammen,[1] während die Komposition andererseits dem Münchener Bildchen mit Cosmas und Damian vor Lysias verwandt ist. Wenn der Wert dieser „Feuerprobe" gegenwärtig durch einen Sprung und starken Firniss beeinträchtigt wird, so erfreuen dagegen drei einzelne Heiligengestalten[2] auf Goldgrund, die wol im Rahmenwerk eines Altars gesessen haben, durch unberührte Schönheit und stille Tiefe der Empfindung. Nur sie waren dem ursprünglichen Eigentümer

[1] No. 166. H. 27 × B. 31 (die Berliner messen 26 × 31) im alten Verzeichnis als Pesello.

[2] No. 120, in einem Rahmen, jedes H. 39 × B. 14 cm.

der Sammlung als Werke des frommen Dominikaners bekannt, während das Predellenstück infolge einer irreführenden Notiz mit Pesello oder Pesellino in Zusammenhang gebracht wird, obgleich heutzutage über Fra Giovanni da Fiesole als seinen Urheber kein Zweifel auftauchen kann.

Der Name des Francesco Pesellino, der eine Zeit lang unter Fra Filippo gearbeitet hat, führt uns weiter zu einem andern wichtigen Besitz in Altenburg. Giovanni Morelli berichtet von einem Bildchen in seiner Sammlung, das als früher Pesellino gelten dürfe, und einen hl. Hieronymus als Büsser in der Einsamkeit darstellt, während vorn ein Klosterbruder mit dem Löwen spielt, im Hintergrund oben ein Kirchlein sichtbar wird.[1] Diese Beschreibung passt ganz genau auf eine Tafel, die das alte Verzeichnis als Paolo Uccello aufführt: in Wahrheit aber ein Original von Fra Filippo selber ist.[2] Auf terrassenförmig abgestuftem Felsboden kniet halb entblösst der kahlköpfige Greis, das bartlose Antlitz auf den Gekreuzigten in seiner Hand gerichtet, während die Rechte im Begriff ist, mit einem Stein die nackte Brust zu schlagen. Auf der Felsstufe vor ihm liegt ein Totenkopf, aus der Hütte hinter dem Büsser guckt sein roter Kardinalshut hervor. Im Vordergrunde kauert der Löwe und erhebt brüllend die Tatze gegen einen Klosterbruder, der furchtlos und selbstbewusst genug zur Linken sitzt und den Löwen mit einem Leckerbissen, den er in der aufgestützten Faust verbirgt, eher zu necken als frommer Übung obzuliegen oder dem Tiere zu helfen bereit scheint. In der Wahl des Schauplatzes und der Einordnung der Figuren in die steinichte Umgebung, in Typen und Zeichnung steht es besonders dem Tod S. Bernhards im Dome von Prato nahe. Die Schilderung der Waldestiefe mit der Geburt des Heilandes darin, wie auf dem Altarstück der Cappella Medici in Berlin oder den beiden Wiederholungen in der Florentiner Akademie, liegt hinter ihm. Aber das Problem der durchleuchteten Schatten ist geblieben; das Bildchen gehört schon zu den eintönigen Helldunkelversuchen, die ihm auch seine Freskomalereien getrübt haben. Ja die Figuren und die Landschaft sind in ein grünliches Licht getaucht, wie es unter breiten Baumkronen waltet, — also eigentlich im Widerspruch zu dieser kahlen Höhe, der Einöde, wo die Vegetation aufhört, unter freiem Himmel. Aber es giebt dem Ganzen seine farbige Einheit und löst wie ein Duft die scharf gezeichneten Formen durch weiche Übergänge. Neben dem Grau der Felsen und der Mönchskutte kommt fast nur das Komplement des Tieftones zur Verwendung, das Rot, im abseits liegenden Kardinalshut, im umgeschürzten Mantel und endlich im Kirchlein droben, das nur dieser letzten Abtönung zuliebe so angestrichen worden. Sonst nur das braungelbe Fell des Löwen, das Strohdach auf rohen Stämmen und ein paar dunkelgrüne Baumwipfel zur Seite.

So ist das Ganze von eigentümlich romantischer Stimmung durchdrungen und zieht auch den Betrachter, bei aller Naivetät der Darstellung, in diesen Abendzauber. Der echt malerische Gedanke, der das Gegenständliche bereits unterwirft, gewährt uns wertvollen Aufschluss über Jahre des Strebens, die über jene Periode erster Meisterschaft hinausliegen. Während dort im Dienst der Medici besonders eine enge Gemeinschaft mit Michelozzo, dem Architekten des Palastes, überall hervortritt, wie in den Figuren und ihrer Gewandung, so in reicher Perspektive, bemerken wir nun in der Gestaltung, besonders

[1] Galerie Doria Panfili p. 335. Nur das Citat aus Vasari IV, 183 ist ungenau und irreführend, da es sich dort um einen Crucifixus mit S. Girolamo und S. Francesco handelt.

[2] No. 76 H. 54 × B. 37 cm.

in der breiten, ins Schräge gehenden Formgebung, der Köpfe zumal, das Vorbild der Reliefkunst Donatellos während der fünfziger Jahre.

Wenn äussere Beziehungen, die sich um ein Bild ranken, den Wert in den Augen der Liebhaber noch erhöhen können, so mag auch darauf hingewiesen werden, dass dies Kleinod vor dem feinsinnigen Sammler, der es hierher gebracht, schon in Florenz einen erlauchten Besitzer und einen Kenner des Quattrocento erfreut hat. Vasari hebt in seinem Leben des Fra Filippo wol eben dies Original des Meisters hervor: Ma molto meglio (als der kurz zuvor erwähnte hl. Augustin, „un quadretto piccolo“ im Besitz des Bernardo Vecchietti) è un Sant' Jeronimo in penitenza, della medesima grandezza in guardaroba del Duca Cosimo.“

Darnach wäre vielleicht der Pesellino der Sammlung Morelli mit diesem besonders geschätzten Bildchen Fra Filippos in Beziehung zu setzen. Francesco Pesellino ist schon 1457, Fra Filippo 1469 gestorben. Sein Mitarbeiter in der letzten Zeit zu Prato und Spoleto, wie sein nächster Fortsetzer wird Fra Diamante, dessen eigene ohne Zweifel ausgedehnte Wirksamkeit erst allmählich, mit Hilfe der abschliessenden Bestandteile des Freskenschmuckes in Spoleto und der Tafel mit der Geburt Christi im Louvre,[1] im Umkreis seiner Nachbarn deutlicher heraustritt. Eine Auseinandersetzung zwischen ihm und Sandro Botticelli auf der einen und Andrea del Verrocchio und dessen Gehilfen Francesco Botticini auf der andern Seite wird in Kurzem unvermeidlich sein.

Den Namen Sandro Botticelli müssen wir aus vollster Überzeugung vor einem Porträt in Altenburg[2] aussprechen, das den Spezialforschern entgangen ist und im alten Verzeichnis als Domenico Ghirlandajo gilt, während Crowe und Cavalcaselle (III. 225) zwischen einem „Nachfolger des Piero della Francesca, der Pollajuoli oder des Castagno“ schwanken, weil sie es jedenfalls an seinem damaligen Standort im Polhof nicht genügend sehen konnten. In einem schlichten grauen Fensterrahmen erscheint die Halbfigur einer Dame bis an den Elnbogen des Armes in scharfem Profil nach links gewandt, wo ein zweites Fenster anstösst, durch das sie hinausblickt, während ihre kräftige Rechte sich auf ein blaugrünes Buch, in dem sie gelesen, gegen diese Fensterbank stützt. Durch ein drittes Fenster im Hintergrund wird ein Fluss mit einer Brücke, Pappelbäumen auf Wiesengrün und in der Ferne Mauern und Türme einer Stadt sichtbar, — so dass Hals und Hinterkopf mit dem hellen aschblonden Haar gegen den blauen Himmel stehen, das Antlitz dagegen sich vom dunkeln Grunde der Architekturteile abhebt. Eine grosse Linie geht von der vorgewölbten Stirn über die leicht-gebogene kräftig heraustretende Nase zur ebenso entschieden entwickelten Mundpartie und dem fest gebauten Kinn, und das gross geschnittene blaue Auge spricht in seinem Blick schon für einen durchdringenden Geist. Mit Sorgfalt sind nur die blonden Haare — offenbar ein Stolz der Herrin — in lockigen Puffen an der Schläfe geordnet, und die üppigen Flechten aufgesteckt, sonst Alles schlicht. Das lichtgrüne Gewand fällt von dem frei aufragenden Halse und ziemlich schmalen, aber starken Schultern einfach, in wenigen Falten nieder, nur von einem rotvioletten Kragen eingefasst. Aber die

[1] Eine Begründung dieser von Schmarsow herrührenden Taufe giebt H. Ulmann in seiner Breslauer Doktordissertation „Fra Filippo Lippi und Fra Diamante als Lehrer des Sandro Botticelli“ 1890 p. 64.

[2] No. 79. H. 81×B. 53. Grossenteils sorgfältig und geschickt übergangen, besonders mit rosa Anflug über der gelbgrünlich gewordenen Karnation, grünen und braunen Architekturteilen.

ganze Haltung, die Linie des steilen Nackens, wie der Arme, und die wuchtigen Hände, die noch im Spiel der Finger die Energie jeder Bewegung verraten, verkündet das stolze Auftreten einer Gebieterin, die noch jung und lebhaft, aber fern von zarter Weiblichkeit und milderem Liebreiz, mit verstandesklarem Sinn vielleicht schon überlegen in die Welt schaut. Ein Heiligenschein von durchsichtigem Goldschimmer will uns glauben machen, es sei hier eine Himmlische gemeint, aber die mächtige Individualität straft selbst das Attribut der Martyrpalme Lügen und das gezahnte Rad, auf dem die Linke ruht. Nur der Name „Katharina" bleibt für diese bei Lebzeiten schon vergötterte Persönlichkeit übrig, die den Maler veranlasst hat, sie selbst als ihre Schutzpatronin darzustellen.

Und fragen wir gespannt weiter, welcher hohen Frau dies grossartige Profil gehören mag, so gelangen wir mit Hilfe einer bekannten Medaille zu dem vollen Namen: Catharina Sforza-Riario. Diese Medaille ist schon in späten Tagen gemacht, da sie als Witwe des Girolamo Riario und Vormünderin ihres Sohnes Ottaviano die Regentschaft von Forli und Imola führte. Aber unter dem Schleier selbst und in der Fülle der kinderreichen Mutter, deren Büste breit geworden und im Rund der Denkmünze sich erst recht mit dem Kopf zusammen drängt, ist das charaktervolle Profil noch das nämliche geblieben, und diese sichere Urkunde genügt, das Frauenbild in Altenburg als ihr Porträt zu bestimmen.[1]

Darnach aber wäre dies Bildnis in der Zeit ihres ersten Glanzes als junge Gattin des päpstlichen Nepoten, Girolamo Riario, gemacht und versetzte uns nach Rom an die Kurie Sixtus IV. Als illegitime Tochter des Herzogs Galeazzo Maria von Mailand (nach einigen 1457, nach Pasolini um 1463) geboren und später von ihm anerkannt, an seinem Hofe erzogen, reichte sie 1477 dem Lieblingsneffen des Rovere die Hand, und müsste von Sandro Botticelli gemalt sein, als dieser an der Sixtinischen Kapelle beschäftigt war, wol noch vor ihrem Wegzug in die neuerworbene Herrschaft Forli 1481.

Dem entspricht auch die Besonderheit des Werkes durchaus. Durch die Grossheit der Formenauffassung, besonders durch die wuchtigen fast männlichen Hände, erweist es sich als Nachbar des heiligen Augustin in Ognisanti von 1480, und einer Reihe monumentaler Schöpfungen, seien dies Altartafeln für Kirchen oder Wandgemälde wie in der Sixtina. Die Umrisse sind mit einschneidender Schärfe gezeichnet, die Modellierung bewegt sich dazwischen in grossen Flächen, und die gleiche

[1] Es darf neben der Medaille, die nach Dennistoun Memoirs of the Dukes of Urbino London 1851, II p. 243 hier mitgeteilt wird, und einer andern bei P. D. Pasolini, Caterina Sforza, Roma 1893, II p. 28 hinzugefügten als das einzige authentische Bildnis, direkt nach dem Leben angesehen werden. Das Jugendbildnis aus Forli bei Pasolini ist durchaus apokryph; die späteren dagegen abgeleitete Produkte mit Benutzung der Medaille hergestellt. Über das Fresko in S. Girolamo zu Forli, vgl. Schmarsow, Melozzo.

Einfachheit der Farben verschmäht den intimeren Reiz der Ausführung ebenso. Das Ganze, das allerdings durch Ausbleichen entkräftet und verstimmt ist, bleibt in einer gewissen grauen Blässe, besonders die Karnation erscheint blutleer und will sich, im Widerspruch zur gesunden Festigkeit der Konstitution, nicht erwärmen. Aber eben dieser Zustand wird an fast allen Arbeiten Botticellis wahrgenommen und selbst der Eindruck der Leere, den seine Wiedergabe des Lebens in solchem Mafsstab, auch hier, dem ausgeprägten Individuum gegenüber, hervorbringt, stimmt völlig mit den bekannten Leistungen jener Jahre überein.[1] Überzeugend für den Namen dieses Meisters sollte jedoch, mit Ausschluss aller Übrigen, die sonst angesichts des Bildes genannt worden, das künstlerische Problem wirken, das hier vorliegt und, wie in einer Reihe anerkannter Arbeiten Botticellis, auch in dieser Porträtfigur verfolgt ist. Das Beispiel in Altenburg ist nur ein Glied aus einer Kette.

Es genügt ein Blick auf die Bildnisse, besonders der weiblichen, die in Ulmanns Monographie vorgeführt werden, wie z. B. das bei Mrs. Jonides in Brighton oder das der fälschlich so genannten Simonetta in der Pittigalerie, wo die Halbfigur ebenso in einen Kasten aus Fensterwänden oder Türöffnungen hineingestellt ist, um eine wirksame Beleuchtung der plastischen Form zu erreichen, aber auch im Eifer der perspektivischen Konstruktion dieser Rahmenprofile gar mancher Zusammenstoss tektonischer und organischer Linien mit in den Kauf genommen wird. Den Verfolg dieses Problemes vom einfachen Anblick einer — vielleicht gar in Terracotta modellierten — Büste (wie bei einem Männerporträt daselbst) in schlichter Fensterhöhle bis zu komplicierten Einblicken in den Winkel eines Gemaches, wo Decke und Wände zusammenstossen oder Durchblicken durch anstossende Räume dazu, stellen aber ausser den Bildnissen auch Madonnenkompositionen vor Augen, die bis zu Fra Filippos Rundbild in Pal. Pitti mit der Geschichte von Joachim und Anna hinter Maria mit dem Kinde und auf die Gruppe mit Engeln vor dem Fenster in den Uffizien, d. h. zum künstlerischen Kapital für Sandros frühestes Schaffen zurückreichen. Die Hereinnahme der ganzen Figuren, mit der Bewegung und Ausdrucksfähigkeit auch der untern Hälfte, bezeichnet dann ein folgendes Problem, zu dem das Beispiel der Plastiker wie Pollajuolo und Verrocchio hindrängen musste. Durch die spätern Lösungen, sogar im Rundbild, wird Sandro dann der Vorläufer Signorellis und Michelangelos; sie gehören der folgenden Periode nach der Rückkehr aus Rom, und hängen nicht selten mit den Anforderungen zusammen, die Dantes Visionen an den Zeichner gestellt haben.[2]

Die Gegenprobe, dass dieses Frauenporträt ein eigenhändiges Werk Sandro Botticellis und nicht Domenico Ghirlandajo's ist, erleichtert sich durch einen Seitenblick auf das geringe Erzeugnis, das von einem mittelmässigen Nachfolger des Ghirlandajo oder richtiger seines Schwagers Bastiano Mainardi herrührt, eine hausbackene Bürgerin in stumpfer grauer Tempera ohne Reiz.

---

[1] Es wäre also nicht ausgeschlossen, dass die gewohnte Stilisierung, die seine Formensprache bei selbsterfundenen Gestalten aufweist, auch der Wiedergabe des Individuellen sich aufgedrängt habe, und z. B. in der Länge des Halses unbewusst vom Original abgewichen sei.

[2] Ulmann, Sandro Botticelli, München (Bruckmann 1893) bringt die Principien der Komposition nur bei der Anbetung der Könige in den Uffizien zur Sprache und verliert sie nach der römischen Zeit aus dem Auge, so dass für die spätere Tätigkeit des Meisters die treibenden Kräfte zu fehlen scheinen.

Sienesen

Versuchen wir darnach an der Hand der Altenburger Bilder dem Gange des Quattrocento auch in Siena zu folgen, so zeigt sich in den ersten Jahrzehnten die durchgehende Verwandtschaft. Wie der Sienese Lorenzo Monaco in Florenz eine ausgedehnte Wirksamkeit findet, bis Fra Angelico da Fiesole ihn ablöst, so arbeiten am Taufbrunnen in Siena die Florentiner Lorenzo Ghiberti und Donatello friedlich neben den Sienesen Turino di Sano mit den Seinen und Jacopo della Quercia, ja der Letztere erscheint wol gar als leidenschaftlichster Vertreter des Fortschritts. Und in der Malerei wirkt dort wie hier ein Fremder, der aus Oberitalien kommt und seinen Weg über Florenz und Siena nach Rom nimmt: der Umbrer Gentile da Fabriano.

Bis zu seinem Erscheinen in Siena (1424—26) hatte der Erbe der einheimischen Überlieferung Taddeo Bartoli das Feld behauptet, und war während seines Lebens († 1422) der eigentliche Träger der Malerkunst in der Vaterstadt und Tonangeber für die umbrischen Nachbarn gewesen. Von ihm besitzt die Sammlung v. Lindenau die Halbfigur eines segnenden Christus ganz von vorn gesehen, der ein aufgeschlagenes Buch auf den vorderen Rand stützt, um die Worte „EGO sum uiam (sic!) ueritas et uita qui credit inme non ambulat in tenebris misesoz (sic)" zu zeigen. Über die blaue Tunica ist ein roter Mantel mit gelber Innenseite geschlagen, durch Goldränder eingefasst. Der Typus des Gesichtes mit dem glatten in der Mitte gescheitelten, über die Ohren und auf die Schulter lockig herabhängenden, rötlichen Haare und dem kurzen zweizipfeligen Bart, der wie ein spärlicher Flaum nur die untere Hälfte umgiebt, erinnert an den Christus des Andrea Pisano und seiner Verwandten, fällt aber durch die Breite der Backenknochen auf, neben der sowol die Augen mit den schmalen sanft geschwungenen Brauen wie der Mund mit seinen zusammengezogenen Lippen allzu klein erscheinen. Mit dem grossen Heiligenschein in der Fläche des Goldgrundes dahinter wirkt das Ganze, trotz der Schrägansicht des Buches und der segnenden Rechten, mehr breitgedrückt als körperhaft. Das oben spitzbogig geschlossene Stück war jedenfalls colmetto eines grösseren Altarwerkes,[1] wie am Triptychon mit der Verkündigung in der Galerie von Siena.

Wenn schon in diesem Christustypus, leuchtet noch mehr in einer Madonna desselben Meisters[2] die nahe Beziehung ein, in der Gentile da Fabriano selbst zu ihm gestanden; denn an sie liesse sich unmittelbar anknüpfen, was dieser Umbrer mit reicheren Mitteln freilich, die er inzwischen anderweit erworben, zwischen Florenz und Rom, sei es in Pisa, in Siena selbst, oder in Orvieto gemalt. Maria sitzt in kauernder Haltung wie auf einem Kissen am Boden; ihr weiter dunkelblauer Mantel breitet sich nach beiden Seiten aus und verbirgt uns den Sitz wie die Haltung des Körpers; nur vorn wird das gelblich grüne golddurchwebte Kleid sichtbar und das Kind auf ihrem Schoss, das mit ihrem Antlitz die Hauptsache des Ganzen bildet. Maria trägt auf dem Haupte einen weissen Schleier, der über ihre weichen Wangen herabfällt und eine goldne mit Edelsteinen verzierte Krone, ganz ähnlich wie auf dem bezeichneten Altarwerk der Galerie zu Perugia vom Jahre 1403. Das Kind ist halb nackt, unten in Windeln und ein rotes Tuch eingewickelt, aber Brust und Arme bleiben frei. Es

[1] No. 28 schon im alten Verzeichnis „wahrscheinlich Taddeo Bartoli."

[2] No. 24 schon im alten Verzeichnis als Taddeo Bartoli.

hält in der Rechten einen Vogel, legt die Linke vor den Leib und schaut in rosiger Gesundheit mit dunkeln kleinen Augen vergnüglich, ohne jeden Anspruch an Bedeutung in die Welt. Nur die roten Cherubim, die ganz nah über den Schultern der Mutter flattern zeugen neben der Krone auf ihrem Haupt für den höheren Zusammenhang, und nur der Goldgrund hinten wie die unbestimmte Allgemeinheit des rotbraunen Fussbodens vorn beschränken noch die wirklichkeitstreue Entwicklung des Genremotivs von Mutter und Kind als Mittelpunkt ihrer Welt für sich. Mit dieser Hervorkehrung des lebensvollen Kerns, dem Mantel und Diadem, Cherubflügel und Goldgrund nur als Folie oder Einfassung dienen, ist aber auch der Fortschritt gegenüber dem Kirchenbild zu Perugia im Sinne der neuen Zeit bezeichnet, und eben dadurch wird es zur nächsten Vorstufe für Gentile da Fabriano, dessen leider verlorene, nur in Beschreibung gerühmte Madonna von Siena, wir am besten im Anschluss an diese Leistung Taddeo Bartolis vorstellen. Durch diesen Vergleich erst wird der Unterschied des Wandgemäldes in Orvieto von dem Mittelstück des florentiner Altarwerkes von 1425 und der kleinen, ebenso am Boden sitzenden Madonna des Spitals von Pisa recht verständlich.[1]

Die folgenden Quattrocentisten Sienas in der Altenburger Sammlung sind von Crowe und Cavalcaselle schon ausführlicher berücksichtigt worden, so dass es mehr darauf ankommt einige Irrtümer zu berichtigen, die sich auch in Nachträgen zum IV. Bande der Geschichte der italienischen Malerei (deutsche Ausgabe) eingeschlichen haben. So ist die Versicherung eine „Madonna mit Kind, Johannes und zwei Engeln" wie sie im alten Verzeichnis (No. 73) schon mit falscher Einfügung des Johannes aufgeführt steht, „mit Recht dem Giovanni di Paolo zugeschrieben" werde (IV, 90. Anm. 104) wol zu verbessern, wie hernach gezeigt werden soll. Dagegen gehören diesem langlebigen, bis 1457 oder gar 1482 beglaubigten und ziemlich wandelbaren Meister zwei Kreuzigungen in Querformat, eine grössere (No. 30) und eine etwas reducierte Komposition (No. 33), deren Mittelgruppe als selbständiges Hochbild in Berlin vorkommt.[2] — Eine charakteristische Eigenschaft ist der kleinliche Zug, der in subtiler Behandlung sowol zeichnerischer wie farbiger Elemente der Darstellung besonders aber des Ausdrucks selbst über die Gränzen des Natürlichen hinaus Befriedigung sucht. Von Miniatur und Illustration ausgehend, sieht er seine Figuren nicht in Farben und Formen der Wirklichkeit sondern in konventioneller Befangenheit der ererbten Kunsttradition, die ihre Verwandtschaft mit den Schriftzügen nirgends verläugnet, und bleibt in dem Verfahren von Schwarz oder Rot auf Weiss oder Gold im mehr oder minder willkürlichen Spiel der Polychromie. Seine Figuren begnügen sich gleich Buchstaben hier mit stiller Zurückhaltung in engen Gränzen und gradlinigem Stande oder greifen dort um sich gleich den Schnörkeln, schlagen über die Stränge, wo leerer Raum zu füllen bleibt, und werden aus ornamentaler Rücksicht zum Zerrbild menschlicher Wesen. Aber sie behalten trotzdem ihre mimische Bedeutung und geben, auch wo sie übertrieben gesteigert sind, ein Beispiel

[1] Bei dieser Gelegenheit darf auch auf eine Madonna der Sammlung Bartolini Salimbeni in Florenz hingewiesen werden, die von der Gentileforschung unbeachtet geblieben.

[2] Im erzbischöfl. Museum zu Utrecht findet sich (im I Zimmer an der Wand rechts neben dem Kamin) unter der Bezeichnung „Paolo di Neri 1342" eine Kreuzigung ähnlicher Art, kl. Breitbild, das nach E. Haenels Mitteilung sicher dem Giovanni di Paolo gehört.

eigner Art, wie mitten in den Bestrebungen des Realismus ein uraltes Kapital des Mittelalters nach Mafsgabe der neuen Ansprüche ausgebeutet wird, — und offenbar einen grossen Teil des Publikums befriedigt. Die Zahl der Arbeiten jeden Mafsstabes in Siena beweist wenigstens für die Zahl der Aufträge dieses seltsamen Mannes, der fast alle Sünden byzantinischer Askese und verknöcherter Schematisierung auf sich nimmt, die man oströmischer Kunst nachsagt.

Den beiden, im Einzelnen höchst interessanten Kreuzigungen steht noch eine kleine Tafel nahe, die in mancher Beziehung merkwürdig ist. Darauf ist unter einer längern Inschrift[1] ein „Noli me tangere" dargestellt. Links steht Christus, den weissen goldgemusterten Mantel über die linke Schulter geschlagen, so dass der Zipfel hinten nachflattert, die Kreuzfahne in der Linken, die Rechte abwehrend vorgestreckt; denn die knieende Magdalena, in rotem Kleid und lose herabfallenden blonden Locken, strebt mit beiden Händen zu ihm hin. Die beiden Köpfe sind lang gezogen, die Gesichter zart, die Brauen hoch geschwungen, die Gewänder in flache gradlinige Falten mit Zickzack-Enden gelegt, soweit sie nicht unmittelbar an die Körperform anschliessen. Ausserordentlich naiv und doch überraschend ausführlich ist die Landschaft: den Boden bedeckt dunkelgrünes Gras, in dem in gleichmässiger Verteilung hellgrüne Büschel eingesetzt sind; rechts steht ein Orangen-, links ein Lorbeerbaum; dahinter dehnt sich, von blauen Bergen umsäumt eine weite Flur mit mathematisch abgezirkelten Parcellen, kleinen Hügeln, einzelnen Bäumchen und Häusern dazwischen. Die Freude an der perspektivischen Wiedergabe der Gegenstände ist unverkennbar, aber in dem umfassenden Überblick fällt alles zu winzig aus und erscheint wie Spielzeug, aus einer Nürnberger Schachtel aufgebaut, ohne Verhältnis zu den Figuren darin, vor allen Dingen ohne Vermittlung.

Nach Anlage, Komposition und Detailbehandlung gehört dies Bild demselben Meister, von dem aus englischem Privatbesitz vier Predellenstücke mit Geschichten Johannes des Täufers in New Gallery Exhibition London 1893/94 ausgestellt waren. Ist schon die Gestaltenbildung und die Durchführung des Gesichtstypus dieselbe, so beweist daneben besonders die Eigenart der Landschaft für das besondre Streben einer bestimmten Person. Wenn wir diese Darstellungen dem Giovanni di Paolo zusprechen dürfen, — und die Ähnlichkeit mit den sichern Werken, der Darbringung im Tempel in Siena (No. 236) z. B. ist eine ganz hervorragende — so hätten wir mit dem Altenburger Stück eine wertvolle kleine Tafel gewonnen, die ebenso die nahe Beziehung zu den Reliefs am Taufbrunnen, namentlich der Taufe Christi von Lorenzo Ghiberti, bezeugt wie die Johanneslegende in England. Und diese ganze Gruppe wird wichtig besonders wegen der perspektivischen Bemühung um die Wiedergabe des Innenraumes wie der Landschaft, durch die er sich vorteilhaft vor andern Zeitgenossen unterscheidet.[2]

Zu diesen Künstlern muss auch Sano di Pietro (c. 1400—1481) gerechnet werden, einer der bessern Schüler Sassettas, der seinem Stil nach zwischen diesem und Vecchietta vermittelt. Sonst hat er am meisten Verwandtschaft mit umbrischen Künstlern, die von Benozzo Gozzoli gelernt, wie Pier Antonio Mezzastris und Konsorten, d. h. er ist in schnellfertiger Flächendekoration geübt

[1] No. 49. Wir überlassen die Inschrift in got. Majuskel, in der die Jahreszahl MCCCC vorkommt, dem Katalog ebenso, wie die Erörterung der Frage, wie weit hier ein Kalenderbild vorliegt.

[2] Vgl. hierzu auch die Sano di Pietro zugeschriebene Vision des hl. Franz in Chantilly.

und verfolgt keine Gedanken, sei es an Wahrheit und Wirklichkeitstreue, sei es an Ausdruck und Beziehungsreichtum, die diesem bequemen Verfahren in Fresko oder Tempera beschwerlich fallen könnten. Die Köpfe seiner Figuren sind leicht kenntlich an dem weichen lockigen blonden Haar und den grossen scharf umrissenen braunen Augen, die eigentümlich aus dem rosig angehauchten zarten Gesicht herausschauen. Diesen Typus der Βωπις weisen zwei kleinere Madonnenbilder in Altenburg auf (No. 38 und 50). Auf beiden findet sich Maria in etwa dreiviertel Lebensgrösse als Halbfigur das Kind auf dem Schofs, in zärtlicher Umschlingung, umgeben von jugendlichen Engelpaaren und Heiligen. Die Übereinstimmung mit Werken wie die Krönung der Maria in der Galerie in Siena ist schlagend. In erhöhtem Mafse kehren die Eigenschaften wieder in dem kleinen Brustbild der Madonna (No. 51), während grade das von Crowe und Cavalcaselle hervorgehobene Stück verwandter Art, (No. 73) dagegen abfällt, aber nicht als Giovanni di Paolo, sondern als Atelierwerk des Sano di Pietro bezeichnet werden darf.

Auf der Höhe seiner Kunst zeigen diesen Meister selbst wieder zwei kleine Tafeln in Querformat, die ihren völlig gleichen Mafsen nach (31 × 47) wol als Gegenstücke gedacht sind, d. h. zu einer Predella gehört haben: die Eine stellt den Besuch Marias bei Elisabeth, die Andre ihre Himmelfahrt dar. Auf dem ersten Bilde werden wir mitten in die Strasse einer phantastischen Stadt geführt, rechts und links ragen prächtige Gebäude empor mit Loggien, Pilastern und Säulen, mit dem bunten Material des Steins mischt sich das Grün von Orangen und Cypressen; eine stolze Kuppel weist auf die Nähe des Tempels, während ein Pfau auf der Brüstung einer festlich heitern Halle nur als Prunkstück aus der Villa hergekommen scheint. Das Alles ist mit voller Verwertung der Renaissanceformen und geschickter Perspektive vorgeführt, wie in den Wandgemälden des Spedale della Scala von Domenico Bartoli und seinen Genossen. Und anmutig genug entfaltet sich in dieser Umgebung der Auftritt, der geschildert werden soll. Von links ist Maria, begleitet von drei Paaren junger Mädchen herangeschritten. Nun kommen ihr aus dem Hause Elisabeth und Zacharias mit einem Gefolge von sechs Frauen, deren Eine einen Knaben führt, entgegen, und die Begrüssung vollzieht sich mit sprechenden Gebärden vor dem Grunde einer zinnenbekrönten Mauer. — Die nämlichen schlanken und biegsamen Gestalten mit etwas schweren Köpfen begegnen in der Himmelfahrt, die das alte Schema der Komposition etwas gewaltsam auch in niedrigem Breitbild wiederholt, — besonders in den zweimal neun Engeln, die Maria begleiten. Statt des blauen Himmels ist hier auch der Goldgrund beibehalten.

Da sind wir ganz nahe bei einem Nachfolger Benvenuto di Giovanni, der endlich zur voll ausgeprägten Generation des Quattrocento gehört wie Matteo di Giovanni und Guidoccio Cozzarelli, die allesamt hier ebenso zu finden sind, wie die nächsten Verwandten des Cecco di Giorgio mit seinen langen Gestalten, die zwischen Pollajuolo und Botticelli in der Mitte, doch ihr echt sienesisches Wesen behaupten und so vorbildlich geworden sind für die heimischen Maler bis in Peruzzis Zeit.

Auch diese Gruppe lässt deutlich das Auftreten Gentiles da Fabriano als Zeitpunkt für den Beginn der Umwandlung erkennen. Da ist eine kleine Anbetung der Könige, die vom alten Verzeichnis dem Peruginer Benedetto Buonfigli zugeschrieben wird, aber dem erstgenannten Sienesen, Benvenuto

di Giovanni gehört.[1] In der Anordnung des Bildes offenbart sich trotz der Zusammendrängung ins Hochformat von geringen Dimensionen das Vorbild, Gentiles Anbetung für Palla Strozzi von 1423, ebenso wie in dem kleinen Quaderbau zur Linken, der Höhle für Ochs und Esel, dem liegenden Jagdhund vor den Pferden rechts, dem Auftreten der Affen im Sattel, und der Landschaft über den Orangenbäumen. Selbst der goldne Stern ist in Relief gegeben. Die Typen der schlanken Figürchen mit grossen Köpfen, schwerer, meist aschblonder Perrücke bezeugen aber den genannten Sienesen, dessen Madonna mit ihrem langen Oberkörper und ihren schmalen Schultern ebenso wie die hellblonden Begleiterinnen dahinter von Cecco di Giorgio herstammen, während seine stumpfe, überall ins Gräuliche fallende Tempera sich wenig zum Farbenglanz Gentiles eignen will. Die Unsicherheit im Mafsstab der Figuren, die lange Maria und die kurzen Pferdchen sprechen wie die Nachahmung selbst noch für ein frühes Stadium im Gange dieses Malers. Mit seinem Namen muss auch ein Triptychon verbunden werden, das in der Mitte die Halbfigur der Madonna, auf den Flügeln die S. Vittores und S. Girolamos darstellt,[2] — und in manchen Dingen Anklänge an ferraresische Quattrocentisten aufweist, wie auch andre Werke seiner Hand.

Sein Nachbar Matteo di Giovanni (1435—1495) ist durch drei Stücke eines Altarwerkes aus bester Meisterschaft vertreten, deren grösstes im alten Verzeichnis seltsamer Weise als Schule des Fra Giov. Angelico geführt wird.[3] Es ist die Einzelgestalt des hl. Nicolaus von Bari, in reichem farbenprächtigem Ornat, und die kleineren Figuren eines andern graubärtigen Bischofs (S. Savino?) und des Vincenzo Ferreri, beide in rundbogiger mit Marmorinkrustation geschmückter Nische, — Beispiele von männlich ernstem Charakter, fast ferraresischer Energie und trefflicher Erhaltung, besonders des verkannten Hauptstückes.

Dem Guidoccio Cozzarelli dagegen, der zuweilen mit ihm verwechselt wird (wie z. B. auch in einer Madonna der New Gallery Exhibition, London 1893/4), möchten wir ein Breitbild mit der Beweinung Christi[4] beimessen, das bisher als florentinische Schule des 15. Jh. angesehen wird, während dem Cecco di Giorgio Martini eine thronende Madonna mit der heiligen Katharina und einem durch Unterschrift ausdrücklich als „Gerardo" benannten Franciskaner, ganz nahe steht, deren augenblicklicher Zustand nur einen Hinweis auf die kleinen Geschichten S. Bernhardins in der Opera del Duomo zu Siena gestattet.[5] Durchaus architektonisch gedacht, auf schlichtem Thronbau mit ein Paar abenteuerlichen Auswüchsen an den Anten der Nische, die langgestreckten und doch wuchtigen Gestalten, die so bestimmt schon als Vorläufer der Frauen des Baldassare Peruzzi erscheinen.

Beschränken wir uns damit auf das Wichtigste, sei es durch den künstlerischen Wert, sei es durch das kunsthistorische Interesse Hervorragende, so mag hier das Rundbild eines Sienesischen Meisters aus dem 16. Jahrhundert den Beschluss bilden: eine heilige Familie, die im alten Verzeichnis

---

[1] No. 165. H. 56 × B. 40.

[2] No. 155. H. 37 × B. 43.

[3] No. 130. (H. 42×B. 23) „Schule des Fra Angelico" und 13. 14. (H. 36×B. 17.) „Schule des Matteo di Giovanni." Vgl. No. 21.

[4] No. 81.

[5] No. 90. „wahrscheinlich von Gentile da Fabriano." H. 86×B. 43 mit Giebelrahmen, Hauptbild 47×33. Durch Restauration verschleiert, S. Katharina übermalt.

dem Francesco Mazzuoli, genannt il Parmigianino beigelegt,[1] aber schon von Hofrat H. W. Schulz als ein Werk des Domenico Beccafumi erkannt worden ist, dem es zweifellos gehört, und dessen vollreife Blütezeit es charakteristisch mit ihren Vorzügen wie ihren Mängeln kennzeichnet.

Umbrer

Nach der florentinischen und sienesischen Schule will die Sammlung v. Lindenau, wie ihr Stifter erklärt, womöglich auch die umbrische Schule im Überblick über ihre Entwicklung vorführen. Nachdem wir aber in einem Trecentisten wie Allegretto Nuzi nur den Schüler Taddeo Gaddis erkennen, und keinen Gentile da Fabriano als Vertreter der eigenen Bestrebungen Umbriens am Übergang ins Quattrocento gefunden haben, mussten wir einen vermeintlichen Benedetto Buonfigli vielmehr für Siena in Anspruch nehmen. Dagegen besitzt die Galerie eine Madonna von Matteo da Gualdo[2] und zwei kl. Heilige von Pierantonio Mezzaftris.[3] Zu den ausgemachten Quattrocentisten gehört zuerst der zwischen Florenz und Perugia soviel ernstlicher vermittelnde Meister Fiorenzo di Lorenzo, der in der Werkstatt des Andrea del Verrochio sein Bestes gelernt hat. Von ihm besitzt die Altenburger Galerie zwei grosse wolerhaltene Tafeln, die einst als Flügel zu einem Altarwerk von sicherster Ausführung aus der reifsten Zeit gehört haben. Es sind die beiden Einzelfiguren Johannes des Täufers und der Magdalena, die der alte Katalog irrtümlich allerdings, aber nicht ohne guten Sinn dem Verrocchio beigemessen hat.[4] Die Gestalten stehen auf marmoriertem Boden gegen Goldgrund (eine davor gemalte Spitzbogenarkade deckt nur die weggebrochene Einfassung des alten Rahmens in diskreter Weise mit grauer Steinfarbe zu). — Johannes in härenem Gewand, über das er den karminroten, grüngefütterten Mantel geschlagen, weist mit der Rechten nach der andern Seite hinüber, — so dass wir „das Lamm Gottes“ an seiner Linken zu denken haben. In dem linken Arm lehnt ein langer krystallener Kreuzstab, während die Hand das emporwehende Schriftband mit den Worten ECCE · AGNVS · DEI · hält. Magdalena ist reich gekleidet; sie trägt ein grünes Untergewand mit Ärmeln aus lila Goldbrokat über das ein ziegelroter, innen blaugrüner Mantel geschlagen ist, während über beide Schultern das blonde Lockenhaar in langen Wellen herabfällt. Sie ist im Begriff die Salbbüchse, die sie in der Linken hält, mit den Fingern der Rechten zu öffnen, die so die eigentümliche Haltung von gespreizter Zierlichkeit annehmen, die dem Meister besonders lieb war, und schon bei seiner hl. Mustiola mit dem Ringe Marias auf einem früheren Altarwerk in Perugia vorkommt.

Die scharf umrissene Zeichnung der Formen mit stärker Betonung des Knochengerüstes wie der Muskellagen und Aderzüge zeigt den Maler ebenso in unmittelbarer Gemeinschaft mit dem Bildner Verrocchio, wie die wulstige tiefgefurchte Faltengebung der Doppelstoffe. Beides bewahrt wie das zottige Haar und Fellkleid des abgezehrten Täufers einen merkbaren Überrest vom metallischen Charakter der Arbeit, als ob sie ursprünglich für die Ausführung in Bronzeguss gedacht wäre. Bei

[1] No. 125. Durchmesser 92 cm. in altem reichgeschnitzten Rahmen. Der Kopf des Kindes übermalt mit rosiger Farbe, die zu den gelblich gewordenen Gesichtern ringsum nicht stimmt. Ein geringes Atelierstück ist dagegen No. 124.

[2] No. 71.

[3] No. 148.

[4] No. 116 u. 117. H. 121×B. 42, unten etwas beschnitten. Beide erscheinen im Jahrgang 1897 der Kunsthistorischen Gesellschaft für photogr. Publikationen.

dem wettergebräunten Täufer fällt die Verwandtschaft mit Verrocchios Christus an Orsanmichele natürlich erst recht auf, während andrerseits der üppige Frauenkopf Magdalenens durch die herbe Betonung fester Form in Nase, Kinn und Lippen gar, den strengeren Charakter der geläuterten Hingebung erhält. In der farbigen Durchführung dagegen macht sich der umbrische Geschmack des Meisters ebenso woltuend fühlbar, wie in der wunderbaren kleinen Madonna der Sammlung Castellani und dem weicheren Bilde im Städelschen Institut in Frankfurt a/Main, das wol im Atelier des Florentiners selbst entstanden sein mag. Besonders glücklich ist bei Magdalena der Farbenaccord violett, grün, rot, mit dem Goldgrunde zu einheitlicher Tonart gestimmt.

Am nächsten kommt den Altenburger Stücken unter allen bekannten Werken des Fiorenzo di Lorenzo wol die Madonna mit dem Kinde in der Berliner Galerie vom Jahre 1481. Formengebung, Zeichnung und vor Allem auch die Färbung zeigen die engsten Beziehungen; nur ist der Zustand einer fast tadellosen Erhaltung hier bei dem Vergleich mit der vielfach gereinigten Tafel in Berlin gebührend zu berücksichtigen. Nimmt man nun aber die Übereinstimmung auch in Nebendingen, wie der Inschrift, wahr, die Anordnung auf marmoriertem Grunde, und namentlich die Einheit des Mafsstabes, — so kommt man wol mit grösster Wahrscheinlichkeit zu der Annahme, dass die Berliner Madonna aus der Sammlung Solly nichts Anderes sei, als das Mittelstück zu dem nämlichen Altarwerke, dessen Seitenflügel, ein wenig niedriger und schmäler als das Hauptbild wie es damals üblich war, sich hier in Altenburg befinden.[1]

Ausser diesen bedeutenden Flügelbildern grossen Formates besitzt die Galerie noch ein kleines Bild von Fiorenzo, auf dem in abgerundeter Komposition Gottvater mit der Weltkugel umgeben von einem Engelkranz dargestellt ist. Die Taube, die darunter schwebt, besagt, dass das Stück oben im Rahmenwerk eines Altars gesessen, dessen Hauptbild entweder die Taufe Christi oder eine thronende Madonna enthielt.[2] Die Zeichnung hat durchaus den Charakter des Meisters, die routinierte Durchführung besonders in bunter flacher Farbe weist dies Beispiel jedoch in die späte Zeit seines Lebens, wo Perugino und besonders Pinturicchio schon ihren nachbarlichen Einfluss ausüben.

Dagegen reiht sich unmittelbar an seine sorgsamen Werke, die wir in den achtziger Jahren zur Vollendung gedeihen sehen, die Arbeit eines römischen Kunstgenossen, der mit Fiorenzo di Lorenzo einerseits und mit Domenico Ghirlandajo andrerseits in einem Zusammenhang steht, der sich nur durch persönliche Gemeinschaft erklären lässt: es ist die Halbfigur einer Madonna mit dem nackten Kind auf dem Arm, in warmer dunkler Färbung gegen den zierlich geschmückten Goldgrund gesetzt,[3] das im alten Verzeichnis schon dem Fiorenzo di Lorenzo beigemessen, dem Antoniasso Romano zurückgegeben werden muss, und zwar auf Grund des ebenso sorgfältig und warm auf Goldgrund ausgeführten Bildes, das die Compagnia dell' Annunziata auf ihrem Altar in S. M. sopra Minerva hat machen lassen. Hier malte Domenico Ghirlandajo die Kapelle der Tornabuoni nebenan,

[1] Berlin. K. Museen No. 129 misst 144×66 cm. Es hat durch Reinigung den warmen Goldton verloren, der die Altenburger Tafeln auszeichnet.

[2] Vgl. hierzu den Gottvater im Cherubkranz auf dem Altar von 1487 in der Galerie zu Perugia. Sonst gehören der Art nach mit Fiorenzo di Lorenzo noch vier geringe Hochbilder mit Joh. d. Täufer, Petrus, Maria und Gabriel (No. 142—145) zusammen.

[3] No. 147. H. 49×Br. 36.

während Fiorenzo wenigstens am Tabernakel des Hochaltars von S. Giovanni in Laterano nachweisbar ist.[1]

Kommen wir damit schon in die Nachbarschaft des Bernardino Pinturicchio in Rom, so führt uns ein Bild von Giovanni Santi, dem Vater Raphaels nach Urbino, ins ostumbrische Kunstgebiet hinauf. Er zeigt uns[2] in einer Hügellandschaft die Jungfrau mit dem Kinde auf dem Arm stehend, während von links die kleine Agnes in ärmlichem Kleide, den Stab im Arm, als Hirtenmädchen naht, das auf der Wiese ihre Lämmerherde gehütet, und rechts der hl. Sebastian nackt an den Baum gebunden, wie er auf vielen Bildern des Meisters mehr oder minder tüchtig gegeben wird. Der dunkelfarbige Zustand des Bildes lässt auf Verwendung von Öl schliessen; er kommt mit der nämlichen Trübung auch auf dem Bilde der Visitation in S. M. delle Grazie zu Fano vor, dem dies allerdings recht unbedeutende, aber deshalb doch unzweifelhafte Stück auch sonst nahe steht.

Nicht erfreulicher als Raphaels Vater ist auch Raphaels Lehrer Pietro Perugino in Altenburg vertreten, obschon die Beispiele bekannt und literarisch beglaubigt sind. Zwei Einzelgestalten von Heiligen stellen die Kaiserin Helena und Antonius von Padua vor, sind in Tempera gemalt, aber das erstere stark mit Öl übergangen. Die beiden Flügel wurden in Florenz vom Kunsthändler Metzger erworben, dessen Sohn die beiden noch zugehörigen S. Lucia und Joh. d. Täufer an den Herzog von Meiningen verkaufte.[3] Sie stammen aus der Kirche der SS. Annunziata und schmückten die Kapelle de Rabatta, wo sie Vasari neben der Himmelfahrt Marias beschreibt. An eben diese Letztlinge des einst gepriesenen Peruginers in Florenz knüpft sich die Erzählung vom beissenden Spott der Florentiner, der ihn in seine heimatliche Provinz zurücktrieb.

Zahlreiche kleine Madonnen geben uns daneben mannichfaltige Spielarten der umbrischen Schule zwischen Perugino und Pinturicchio[4] oder gar Signorelli, der mit einer Reihe trauriger Fragmente eines Altarwerkes hier vorkommt, die ihn keinen Augenblick charakterisieren können, obwol sie fast zu den einzigen Bildern gehören, die bisher als Originale in Altenburg von unsern Reisebüchern hervorgehoben wurden.

Zeigt sich schon in der Landschaft Giovanni Santis auf dem kleinen Beispiel hier, wie selbst auf seinem Fresko in Cagli, der Einfluss niederländischer Gemälde, so ist das Eindringen dieser nordischen Weise in noch stärkerem Mafs immer aufgefallen bei einigen Neapolitanern, die man so

[1] Vgl. über Antonatius und seine Beziehungen zu andern in Rom beschäftigten Meistern, sowie über Buonfiglis und Fiorenzos Arbeiten daselbst Schmarsow, Melozzo da Forli, Stuttgart 1886.

[2] No. 154. H. 74×B. 62. Im alten Verzeichnis die Notiz: „angeblich von Raphaels Vater, für den das Bild zu unbedeutend ist, — wol aus der Mark Ancona.“ Dagegen fälschlich ihm zugeschrieben No. 77.

[3] No. 118 u. 119. H. 162×B. 67. Vgl. Crowe u. Cavalcaselle Nachträge zu Bd. IV p. 592 u. p. 242 Anm. Die Bestellung nach dem Tode des Filippino Lippi 1504 zur Vollendung einer Kreuzabnahme (in der Akademie zu Florenz) das Hauptbild der Kapelle.

[4] Wir heben nur eine Madonna von Tiberio d'Assisi, und eine der manieriertesten Pinturicchioschule hervor, die im alten Verzeichnis mit niederländischer Art verwechselt worden ist.

gern für van Eyck oder Rogier van der Weyden ausgiebt. Selbst in Sicilien sind neuerdings altholländische Spuren erkannt worden.[1]

Hierher gehören auch drei grössere Bestandteile eines Retablo mit der Krönung Marias vor Gottvater, und die Heiligen Petrus und Paulus, die offenbar H. W. Schulz, der Herausgeber der Denkmale Süditaliens ganz richtig als „Neapolitanische Schule" bestimmt hat. Bei genauerer Untersuchung hat sich auch Jahreszahl und Monogramm gefunden: auf dem Gebetbuch des Paulus steht neben dem Bibeltext auf einer Seite 1488 / DIE 14 / OCTV / BER / dann ein aus TFLR zusammengesetztes Zeichen, und zwar alle übrigen dem Stamm des T angefügt, das R nur in kleinerem Mafsstab, den Mittelstrich des F so durchschneidend, dass auch ein A noch angenommen werden könnte.[2]

Sonst pflegen wir das Eindringen nordischer Einflüsse oder die nachbarliche Verwandtschaft mit germanischem Wesen eher in Oberitalien zu suchen. Als verhältnismässig frühes Beispiel dieser Art, das man zunächst den Umkreis Veronas zuweisen könnte, wäre ein kleines Madonnenbild zu nennen, das auf der Rückseite in gelben, etwa zollgrossen Kapitalbuchstaben auf dunkelgrünem Grunde die unverdächtige Künstlerinschrift trägt: OPVS / IOHANNIS, in der die Breite des merklich kleineren O, die Verkürzung des zweiten Vertikalstrichs am H und die Brechung des Horizontalbalkens im A beachtenswert sind.[3] Auf dem alten Rahmen sind zwischen dem innern Rundstäbchen und dem äussern Profil vier lange Blumenstengel gemalt, zwei Kornblumen und zwei Pechnelken, wie locker hingelegt auf dem Goldstreifen, — so dass wir an die beliebten Randleisten der Miniaturmalerei, besonders während der Übergangszeit im Norden erinnert werden. Mit diesem Merkmal verbindet sich der Charakter der Madonna, die in purpurrotem hochgegürteten Kleid und grünem goldgefütterten, und über den Kopfschleier gezogenen Mantel den nackten Knaben sitzend auf der Hand hält, während sie mit dem Zeigefinger der Rechten seine Brust berührt. Das kräftig entwickelte Bürschlein von etwas eckigen Gliedmafsen streichelt ihre Wange und blickt fröhlich

[1] Cicerone 1893 p. 646. 649.

[2] Nr. 97—99. Dazu die Anmerkung: „ein andres Bild desselben Meisters, welches früher in Sta Restituta war, befindet sich jetzt im Museo Borbonico zu Neapel. De' Dominici, der lügenhafte Erzähler der neapolitanischen Kunstgeschichte, schreibt dies Bild (I. 31) einem Filippo Thesauro zu, dessen Existenz zweifelhaft ist".

[3] Nr. 5. H. 25 × B. 18 cm. Pappelholz. Im alten Verzeichnis gänzlich verkannt.

aus den hellen Augen. Sein dicker vollwangiger Kopf mit struppigem Haar sitzt etwas unbeholfen auf kurzem Halse und bekommt so etwas Bäurisches, wie die Hände mit grossen eckig gebogenen Fingern der Mutter. Die Malerei ist dünn, flüssig, aber der Pinselstrich hier schräg verlaufend, dort bogenförmig der Form folgend überall erkennbar, die Farben saftig und ziemlich tief, die Karnation ins Rötliche fallend. Nehmen wir diese Eigenschaften zusammen, so leitet besonders der Typus der Madonna, wie die breite Form des Kindskopfes zu den Übergangsmeistern der Frührenaissance in Verona, in die Nachbarschaft des Vittore Pisano und des Stefano da Zevio, und zeigt Verwandtschaft mit den Wandgemälden im Chor von S. Anastasia neben dem Reiterdenkmal Serego, oder mit einer lavierten Zeichnung in Paris, der Büste eines jungen Mädchens in Profil, die sonst Pisanello genannt, neuerdings wol irrtümlich für Altichiero in Anspruch genommen ist. Beachten wir aber nochmals die kralligen Finger mit gebrochenen Gelenken, die Faltenzüge und die Malweise der Gewänder, so kommen wir darauf, dass dieser Johannes doch wol niemand anders sein kann als Giovanni di Paolo von Siena, den Vasari schon als Schüler des Gentile da Fabriano bezeichnet.

Oberitaliener

Von der andern Seite nähern wir uns dem Hauptsitz des ernsten Quattrocento, dem gelehrten Padua und den Bestrebungen eines Francesco Squarcione und Jacopo Bellini mit Andrea Mantegna, dessen Wirkungskreis dann über Mantua bis gegen Mailand vorrückt,[1] wenn wir, den eigentlichen Charakter der ferraresisch-bolognesischen Schule zu erfassen, den starken Eindruck vergegenwärtigen, den die Arbeit eines Rogier van der Weyden auf die einheimischen Künstler ausgeübt haben muss. Andre Züge freilich, das Gemeinsame zwischen diesen und Crivelli von Venedig, oder gar florentinische Vorbilder müssen wir ins Gedächtnis rufen, um schliesslich doch den ferraresischen Ursprung eines Bildes zu erkennen, das die Altenburger Sammlung besitzt: ein breites niedriges Predellenstück mit der Geburt Christi.[2]

In der Mitte sieht man unter dem Dach einer zerfallenen Hütte die Jungfrau anbetend vor dem Kinde knieen, das nackt auf dem Boden liegt, während Joseph am Pfosten gegenüber zusammengekauert hockt und Ochs und Esel neugierig aus dem Dunkel hervorlugen. Auf beiden Seiten erstreckt sich eine öde Landschaft, wo in nächtlichem Dunkel links ein Engel in der Luft zwei Hirten auf die Hütte weist, indess rechts ein dritter mit seinem Korb herankommt.

Auf den ersten Blick zeigt sich im Charakter ein Unterschied zwischen Mitte und Seiten, der vor allem farbig sich aufdrängt. Rote, blaue und gelbe Töne sind drinnen angeschlagen und heben sich noch auf der neutralen Folie des grauen Mauerwerks der Hütte. Dem gegenüber sind die Seiten fast monochrom durchgeführt. Nur graue, braune, olivenfarbige und verwandte Mitteltöne sind zur Verwendung gekommen und in ihnen gleichermafsen Landschaft wie Personen gegeben.

[1] Als eine vielleicht zeitgenössische Wiederholung von Andrea Mantegnas Komposition die weder diesem selbst, noch seinem Sohn Francesco zugeschrieben werden darf, erscheint Nr. 138.

[2] Vgl. unsere Abbildung S. 195. Auch eine Verkündigung von Galasso Galassi ist hier vorhanden.

Ebenso unterscheiden sich die beiden Teile in der Art der Arbeit: während die Mitte verhältnismässig sauber und sorgfältig ausgeführt ist, sind die Seiten kaum mehr als flüchtig skizziert und summarisch hingepinselt. Bei dieser Wertbemessung waltet aber einheitliche Absicht und erzeugt so aus beiden Bestandteilen ein Neues.

Fühlt man sich bei der Mittelgruppe an Pesellino erinnert, beim verkürzten Engel an Masaccios kühne Leistung in der Brancaccikapelle, so dürfen wir als unmittelbares Vorbild wol am ehesten ein frühes Werk von Fra Filippo vermuten. Die landschaftlichen Teile dagegen haben ausgesprochene Verwandtschaft mit der Auffassung eines Jacopo Bellini und der Ausführung des Crivelli, so dass wir sie durchaus als oberitalienisch bezeichnen müssen. Bei all dieser Abhängigkeit macht sich doch ein eigner Charakter geltend, der in solcher Zusammenfassung eines farbig leuchtenden Kerns mit seiner nächtlich unbestimmten Umgebung schon sich ausspricht. Der blaue Mantel Marias weist in seinem Faltenzug, seiner Beleuchtung und seinem Ton ganz bestimmt auf Ferrara, in die Nähe eines Cosimo Tura, und die summarische Behandlung der Contadini, die ans Burleske streifen, verrät die Vorliebe für dörfliche Derbheit und einen gewissen rustikanen Humor, der die rauhe Aussenseite gerade da hervorkehrt, wo das Gemüt sich mächtig regt.[1] So vereinzelt, als Predellenstück, lassen wir dies Mittelglied zwischen den bezeichneten Schulen um so lieber ohne Namen, als es jedenfalls den eignen Charakter seines Urhebers noch nicht in ausschliesslicher Fassung ausprägt, und geben die Abbildung bei.

Eine sehr wichtige Namensbestimmung erlaubt jedoch eine kleine Tafel, die schon im alten Verzeichnis der Schule nach als paduanisch richtig erkannt worden.[2] Es stellt die Verlobung der hl. Katharina mit dem Christusknaben in Gegenwart des alten Joseph inmitten eines kleinen Gartens, dar, der schon durch ein aufgemauertes Blumenbeet vorn und eine Marmorbank, auf der Maria sitzt, zur Seite, sowie durch ein breites Portal mit geradem Gebälk aus rotem Veroneser Stein architektonisch bestimmt, durch eine marmorne Tempelfassade nach dem Muster antiker Gräberbauten — hier als Casa Santa di Loreto gedacht — vollends strengen Abschluss erhält, und sowol den ernsten Charakter der gelehrten Renaissance in Padua als den engsten Zusammenhang mit dem perspektivischen Bestreben der rigorosen Quattrocentisten bekundet, die wir mit den Namen Francesco Squarcione und Andrea Mantegna in Verbindung denken. Genauere Vergleichung mit den erhaltenen Beispielen dieser Künstlergenossenschaft führt aber mit aller Bestimmtheit auf Ansuino da Forli, der die Predigt des heil. Christophorus vor den Kriegsknechten in der Eremitani-Kapelle mit seinem Namen bezeichnet hat. Es ist im schulmässig aufgebauten Gerüst der Komposition nur ein Spiegelbild der hier vorliegenden heiligen Familie im Garten des Hauses. Die Übereinstimmung der Typen, der Kopfstellungen, der Wiedergabe der Augen und sonstigen Gesichtsteile, wie der Gewandung leitet aber ebenso zwingend über das einzige Wandbild hinaus, das bisher, an der Seite des Bono da Ferrara, für Ansuino vorhanden schien, und beweist die Zugehörigkeit der beiden oberen Darstellungen im Bogenfeld, welche die Vorgeschichte des Christophorus enthalten, und durch dieselbe

[1] Vgl. z. B. die Anbetung der Hirten von Carlo Crivelli in der Galerie von Strassburg und die Pietà in der Pinakothek von Ferrara, die dort Galasso Galassi heisst; sonst etwa die hl. Apollonia in der Pinakothek von Bologna.

[2] Nr. 68. H. 53 × B. 32. Tannenholz.

Einfassung wie das bezeichnete Opus Ansuini von dem Anteil des Bono unterschieden, schon einmal aus stilistischen Gründen als Arbeit des nämlichen Forlivesen angesprochen worden sind,[1] während sowol Crowe und Cavalcaselle wie noch die letzte Auflage des Cicerone sie für Marco Zoppo erklären.[2]

So gewinnen wir zu den drei Fresken der Cappella Ovetari-Leoni in S. Agostino degli Eremitani zu Padua noch ein Tafelbild von Ansuino in Altenburg, das heisst statt einer vereinzelten Arbeit deren vier, die uns gestatten, seinen Weg wenigstens vom Eintritt als Gehilfe bei Francesco Squarcione bis zum Abbruch dieser Gemeinschaft zu verfolgen, und ihn einerseits von dem Gefährten Bono da Ferrara, der vielmehr durch Piero de' Franceschi als durch paduanische Weise bestimmt scheint, andererseits von den übrigen Squarcionesken, wie Gregorio Schiavone, Niccolo Pizzolo und Andrea Mantegna selbst zu unterscheiden. Geben uns die beiden obersten Fresken Aufschluss über seine Herkunft aus anderer Schule, so lassen das bezeichnete Wandbild wie die Tafel in Altenburg, die ihrer perspektivischen Konstruktion nach enger zusammengehören und nur an der Hand eines und desselben Problems einen Fortschritt von befangener Lösung (auf der Tafel hier) zu klarer Konkurrenz mit Mantegna (im Fresko) bezeugen, den strengsten Anschluss an die gemeinsame Aufgabe an Ort und Stelle und zwar im Sinne realistischer Raumkunst erkennen. Ansuinos Architekturkoulisse auf der rechten

[1] Vgl. Schmarsows im Herbst 1885 erschienene Monographie über Melozzo da Forli p. 305.

[2] Vgl. Gazette des Beaux-Arts, Sept. 1897, wo ein genauer Beweis mit Abbildungen gegeben ist.

Seite des eintretenden Beschauers und Mantegnas bei der Taufe durch Jacobus auf der linken Wand stehen einander als Hälften eines einheitlich bearbeiteten Ganzen gegenüber. Nach dieser vollendeten Einordnung in die Disciplin der Squarcione-Werkstatt verschwindet der Forlivese und Mantagna allein behauptet das Feld, um in jedem folgenden Bild ein neues Problem oder eine bessere Lösung zu versuchen.

Mit diesem Hinweis der kunsthistorischen Studien auf die Geschichte der künstlerischen Probleme in der Hand eines Meisters, einer Schule, einer Stilperiode sei der Rundgang in der Sammlung v. Lindenau zu Altenburg beschlossen, und mancher interessante Nachtrag wie einzelne Stücke aus der venezianischen und lombardischen Schule (Vivarini, Hieron. de Tarvixio, Macrino d'Alba?), die wir noch namhaft machen könnten, der Einzelarbeit des neuen Katalogs überlassen.

AUGUST SCHMARSOW

FELIX BECKER FELIX WITTING

ERICH HAENEL

A. GOSCHE P. SCHUBRING

INHALT

Florentiner Studien — Seite

1. Niccolò und Giovanni Pisano . . . . . 1—13
2. Andrea Pisano . . . . . 14—28
3. Sta Caterina in Antella . . . . . 29—35
4. Die Statuen an Orsanmichele . . . . . 36—53
5. Die Kaiserkrönung im Museo Nazionale . . . . . 54—74
6. Neuordnung florentinischer Museen . . . . . 75—92

Italienische Studien in anderen Sammlungen

7. Raphaels Skizzenbuch in Venedig . . . . . 95—121
8. Italienische Malerschulen in der Londoner Nationalgalerie . . . . . 122—142
9. Meister des XIV. und XV. Jahrhunderts im Museum v. Lindenau zu Altenburg . . . . . 143—196

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Heliogravüren:

	zu Seite
1. Niccolò Pisano, Tympanon am Dom von Lucca	1
2. Andrea Pisano, S. Reparata und Christus … Florenz, Museo dell' Opera	26
3. Spinello Aretino, S. Caterina in Antella … zwei Doppeltafeln nach den beiden Hauptwänden …	29 – 33
4. Luca della Robbia, Kaiserkrönung … Florenz, Museo Nazionale	54
5. Luca della Robbia, Porträtbüste in Terracotta . Florenz, Museo Nazionale	72
6. Raphael, Frauenköpfe aus dem Sposalizio … Mailand, Brera	104
7. Raphael, Joseph und Freier aus dem Sposalizio Mailand, Brera	108
8. Raphael, Erschaffung Evas … Kirchenfahne in Città di Castello	118
9. Raphael, Dreifaltigkeit mit S. Sebastian und S. Rochus … Kirchenfahne in Città di Castello	118
10. Andrea Orcagna, Krönung der Maria … Altenburg, Museum v. Lindenau	162
11. Fra Filippo Lippi, S. Hieronymus … Altenburg, Museum v. Lindenau	180
12. Sandro Botticelli, Caterina Sforza-Riario … Altenburg, Museum v. Lindenau	182

Autotypie-Tafeln:

	zu Seite
1. Andrea Pisano: Spes und Humilitas … von der Bronzetür des Baptisteriums in Florenz	18
2. Andrea Pisano: Begegnung Marias mit Elisabeth Besuch der Jünger Johannis am Kerker . von der Bronzetür des Baptisteriums in Florenz	22
3. Nanni d'Antonio di Banco, Himmelfahrt Marias . Giebelrelief an der Porta della Mandorla des Domes v. Florenz	41
4. Nanni d'Antonio di Banco, Vier Heilige in Nische Statuen an Orsanmichele zu Florenz	44
5. Simone di Francesco Talenti, Madonna della Rosa v. 1399 … Florenz, Orsanmichele	52
6. Luca della Robbia, Madonna mit Engeln, Terracottarelief … Florenz, Museo S. M. Nuova	64
7. Pietro Perugino, Beschneidung am Sohne Mosis, Gruppe aus d. Fresko … Rom, Capella Sistina	102
8. Raphael, Reiterskizze zum Cartoncino des ersten Fresko der Libreria zu Siena … Florenz, Uffizien	111
9. Bernardo da Firenze, Krönung Marias … Altenburg, Museum v. Lindenau	168
10. Benvenuto di Giovanni, Anbetung der Könige . Altenburg, Museum v. Lindenau	188

Textillustrationen:

1. Niccolò Pisano, Christus von der Kanzel im Baptisterium zu Pisa …	8
2. Giovanni Pisano, Christus von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja …	9
3. Giovanni Pisano, Christuskopf vom Holzkrucifix in S. Andrea zu Pistoja …	11
4. Giovanni Pisano, Priesterfigur (Aaron) von der Kanzel daselbst …	12
5. Spinello Aretino, Bestattung Marias, Gal. in Siena …	29
6. Andrea del Verrocchio, Christus und Thomas, Orsanmichele, Florenz …	39
7. Nanni d'Antonio di Banco, Türfassung mit Engeln, Dom zu Florenz …	41
8. Nanni d'Antonio di Banco, S. Philippus, Orsanmichele, Florenz …	43
9. Nanni d'Antonio di Banco, S. Eligius, Orsanmichele Florenz …	45
10. Bernardo Ciuffagni? S. Jacobus, Orsanmichele, Florenz …	46
11. Lorenzo Ghiberti, S. Johannes Baptista, Orsanmichele, Florenz …	47
12. Lorenzo Ghiberti, S. Matthäus, Orsanmichele, Florenz …	48
13. Lorenzo Ghiberti, S. Stephanus, Orsanmichele, Florenz …	49
14. Antonio di Banco? S. Lucas, Museo Nazionale .	50

zu Seite

15. Matteo da Campione, Krönung mit der eisernen Krone, Relief im Dom v. Monza 57
16. Luca della Robbia, S. Franciscus, Bronzestatuette in Città di Castello 68
17. Luca della Robbia, S. Johannes Ev., Bronzestuette in Città di Castello 69
18. Raphael, Flötenbläser, Zeichnung nach einer antiken Bronzestatuette, Venedig 96
19. Raphael, Überfall durch einen Löwen, Zeichnung, Venedig 100
20. Raphael, das Schloss von Urbino, Zeichnung, Venedig 101
21. Raphael, zwei Frauenköpfe nach Perugino, Zeichnung, Venedig 102
22. Raphael, ein Frauenkopf nach Perugino, Zeichnung, Venedig 104
23. Raphael, Reitknecht und Hirt im Skizzenbuch zu Venedig, Studien zur Anbetung des Christkindes im Vatikan 109
(vgl. Zeichnung in Stockholm zur ganzen Komposition d. Predella)

zu Seite

24. Raphael, Simson oder Herkules mit dem Löwen, Zeichnung in Venedig 110
25. Raphael, Dudelsackbläser, Zeichnung in Venedig 111
26. Raphael? Kentaurenkampf, Zeichnung in den Uffizien in Florenz 112
27. Raphael, Kopf eines jungen Mannes im Reisehut, Zeichnung in Venedig 118
28. Kopf z. hl. Sebastian, Zeichnung in Venedig . . 120
29. Sienesische Schule des XIV. Jh., Tod Marias, Lindenaumuseum in Altenburg vgl. Text S. 161 145
30. Don Lorenzo Monaco, Flucht nach Ägypten, Lindenaumuseum in Altenburg 161
31. Antonio Veneziano, sechs knieende Apostel, Altarflügel, Lindenaumuseum in Altenburg 175
32. Fra Angelico da Fiesole, Drei Heiligenfiguren, Lindenaumuseum in Altenburg 179
33. Medaille der Catharina Sf. de Riario 182
34. Johannes (Giovanni di Paolo da Siena?) Madonna, Lindenaumuseum in Altenburg 192
35. Ferraresische Schule des XV. Jh., Geburt Christi (Predella), Lindenaumuseum in Altenburg . . . 194

Druck von W. Drugulin in Leipzig.

DRUCK VON W. DRUGULIN'S BUCHDRUCKEREI, LEIPZIG
DRUCK DER HELIOGRAVUREN VON MEISENBACH RIFFARTH & Co., BERLIN
HELIOGRAVUREN UND AUTOTYPIEN VON MEISENBACH RIFFARTH & Co., BERLIN
PAPIER VON SIELER & VOGEL, LEIPZIG

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00595 1500